نظريات الأخراج

دراسة في الملامح الاساسية لنظرية الاخراج

Theories of directing



د.حسين التكمه جي

نظريات الاخراج

د. حسين التكمه جي

نظريات الإخراج

دراسة في الملامح الأساسية لنظرية الإخراج

تأليف

الأستاذ الدكتور

حسين التكمه چي

الطبعة الأولى
مكان الطبع / بغداد
عدد الصفحات / ١٥٧
المؤلف / الأستاذ الدكتور حسين التكمه چي
عنوان الكتاب / نظريات الإخراج (دراسة في الملامح الأساسية لنظرية الإخراج)
دار النشر / دار المصادر
سنة الطبع / ٢٠١١ م
رقم الإيداع في دار الكتب والوثائق ببغداد ٦٥١ لسنة ٢٠١١

إيميل المؤلف : hussentukmachi@yahoo.com

الإهداء

إلى كل الذين أبدعوا .... فنهلنا منهم .

إلى الذين سجلوا أسماءهم في ذاكرة الفن العراقي ...

إلى الذين رفدوا حركة المسرح العراقي

لكنهم مازالوا خلف نافذة الضوء ..

إلى كل المفكرين الذين ارتقوا منصات البوح ....

إلى الرافدين ...دجلة والفرات .

شكر وتقدير

لا يسعني في مقدمة كتابي البكر إلا أن أتقدم بالشكر والتقدير والعرفان للذين ساهموا مساهمة فاعلة كان لها الأثر البالغ ، في تقديم المشورة وتأشير الملاحظات مما عم بالفائدة على القارئ . وأخص منهم بالذكر الدكتور الناقد يوسف رشيد والكاتب والناقد المسرحي سعدي عبد الكريم بوصفه محققاً ، والدكتور عبد المنعم خطاوي بوصفه خبيراً لغوياً ، والإخوة الآخرين ممن قدم العون في طبع هذا الكتاب . . . . مع فائق تقديري واعتزازي .

المؤلف

تقديم

نظريات الإخراج .. ومفهوم الأسلبة

إن مفهوم الإخراج كفن يعنى بمخاصب التكوين لإنشاء مباهر إستاتيكية تجسيمية داخل الحاضنة المختبرية التخطيطية بفاعلية قصدية هامة في بلورة الرؤى التفسيرية والإستنباطية وفق مناطقية إشتغالات الأسلبة الحداثوية ، المهتمة بالدافع ألحثي لإنعاش ملامح التجديد والتجريب ضمن طرائزية فائقة الجودة ووفق منظومية ذهنية واعية ترتكز أبعادها المناهجية على تحقيق فعل قائم بذاتها داخل مناخات زمكانية مفترضة ، متبنية بذلك المقترح الصوري المرئي لإنتاج حرفية متقدمة في المتحقق الإنموذجي للعرض المسرحي ، ومن ثم للحصول على درجة مثلى من درجات الإستجابة من لدن المتلقي **(المشاهد)** .

إن نظريات الإخراج ومنذ القرنين (١٨ و ١٩) ، حينما كانت أوربا ورشات مختبرية فنية منبلجة الأبواب ، تتباين فيها التيارات والأساليب والأفكار ، حتى تمخضت في ولادة التجارب التنظيرية وشكلت اسلبات متفاوتة في الشكل حملت معايير شكلنة متفاوتة ، أخذ المشتغلون بها يفعلون هذا الاتجاه بشكل واضح عبر الأطاريح والمستجدات المفاهيمية التي ألزمت كل مشتغل في فن الإخراج المسرحي على أن ينهل رؤاه من هذه القواعد بفردانية مطلقة ، والملاحظ هنا وبشكل دقيق بأن عموم المخرجين لم يقروا يوماً أو يلمحوا إلى المنهل الرئيوي الجمعي ، أي إن المستغل الذي استوطن في ذاته رغبة التطبيق المباشر لرؤاه التخيلية قد تفاعل مع نظرية ما ، أو أطروحة إخراجية فردية ، وتبنى ذلك المشروع التنظيري عبر مراحل تاريخية طويلة .

ولا نزمع هنا في استعراض النظريات الإخراجية وتفاوتاتها الفكرية والزمانية لكننا سنؤكد على حقيقة تنظيرية غاية في الأهمية ، بأن جل النظريات الإخراجية هي بمثابة دماء تجدد جسد العرض المسرحي ، وتؤمن

لـه ديمومـة حركتـه التجاربيـة والحداثويـة وأيضـا مناخـات التجديـد فـي عروقـه الدافقـة بـالحس الجمـالي ولـيس هنـاك ثمـة قاعـدة إخراجيـة ، أو نظريـة ، لا يمكـن القفز عليهـا مـن اجـل تحديـد دم هـذا النـوع الفنـي النبيـل ، كمـا أكـد ذلـك **(مايرهولـد)** في مقولته الدلائلية الجمالية ذات الفحوى الاستكشافية :

*** لا توجد هناك قاعدة ، لا يجب كسرها من اجل مزيد من الجمال ***

إن فـن الإخـراج هـو مرحلـة متقدمـة فـي إشـتغالاته الرئيويـة داخـل المـدركات العقليـة والحسـية ، والغـائرة فـي الـوعي واللاوعـي ، والمتكئـة علـى جملـةٍ مـن المهـاراتِ التقنيـةِ المتجـذرةِ داخـل المحتضـن الاسـتقرائي والتحليلـي ، والمتكونـة مـن اشـتراطات إبداعيـة تعتمـد بالكليـة علـى التخيليـة الفائقـة فـي رسـم حـدود الاستضـافة الحيـة للصـورة العرضـية بأبعادهـا التكوينيـة المُنشـأة مـن المحاذيـات الفنيـة المسـاندة لمعـايير عمليـة تأثيـث المشـهد الصـوري المرئـي المقـروء ، وهـو النـبض المتـدفق مـن رحـم التـأويلات المتقـدة لـذات صـيرورةِ الفهـم العـالي لمراحـل ذلـك التكـوين المرئـي ، لتحقيـق درجـة فهميـه عاليـة للخطـاب المسـرحي فـي بناءاتـه وإنشـاءاته علـى باحـة المسـرح ليكـون المخـرج هـو المتسـيد علـى رمـة العمليـة الإيصـالية الجماليـة والفلسـفية والفكريـة وفـق قراءتـه لــ **(الـنص)** باعتبـاره نوعـاً أدبيـاً مـدوناً يختلـف بـدرايات وأدوات كتابتـه ، عـن مجمـل صـنوف الفنون الأدبية الأخرى .

وربمـا هنـاك ثمـة سـؤال يجـول فـي الـذاكرة المسـرحية الحيـة ليسـحب دائـرة الإنصـات إليـه عنـوة ، ومفـاده ... مـا سـر هـذه المرحلـة التاريخيـة المتعـددة فـي أسـلبة نظريـات الإخـراج والتعامـل الفهمـي مـع طروحـات ونظريـات الكبـار ،والإجابـة تكـاد تلامـس الشـغف اليـومي للبحـث والتقصـي الـدائم بكـل مـا هـو جديـد ومبهـر فـي مناخـات التنظيـر للفـن **(الإخـراج المسـرحي)** ولعـل المعنيـين بحركـة التطـور لهـذا الفـن أو ربمـا المشـتغلين فـي حيـزه الأكـاديمي ، سـيجدون إن هـذه الوجـوه الفنيـة التقاربيـة أو التقاطعيـة مـا بـين النظريـات الإخراجيـة هـي ذاتهـا التـي

تـدفعهم صـوب ارتقـاء مراحـل متقدمـة مـن الاسـتقراء والتحليـل والاسـتنباط والتأشـير علـى جـل مراحـل تلـك الأسـلبة لمـا فيهـا مـن تنـوع بـاهر يسـتحقه هـذا العناء الجميل .

وهـذا الكتـاب القـيم الـذي بـين أيـدينا ووفـق نظرتنـا النقديـة ، هـو مـن المـدونات الفنيـة التحليليـة الراقيـة فـي تصـنيف نظريـات الإخـراج المسـرحي ضـمن فضـاءات التراتبيـة الحداثويـة والاعتنـاء بدراسـتها وإسـهام مبـدعيها ، والأسـاليب التي اعتمدوها في بلورة أفكارهم وأطروحاتهم الإخراجية .

ونحـن نعتبـر هـذا المـدون العلمـي الأكـاديمي منهجـاً علينـا الاعتنـاء بمحتـواه الفنـي والفكـري الـراق ، والارتقـاء بـه لمصـاف المـدونات التـي تـدرس فـي المعاهـد والكليـات الفنيـة وبخاصـة الأقسـام المسـرحية فيهـا ، أن الكاتـب الـدكتور (**حسـين التكمـه چـي**) مـن المسـرحيين الـذين أسـهمواسلإـهاماً فـاعلاً وجـدياً ، فـي رفـد الحركـة المسـرحية العراقيـة بإخراجـه العديـد مـن الأعمـال المسـرحية آبـان السـبعينات والثمانينـات مـن القـرن المنصـرم ،وهـو أيضـاً أسـتاذاً مـن طـراز علمـي رفيع ، يدرس مادة الإخراج المسرحي في كلية الفنون الجميلة ببغداد .

وأنـا متـيقن بـان هنـاك المزيـد فـي ذاكـرة الـدكتور (**التكمـه چـي**) الفنيـة الحية من المدونات العلمية الحصيفة التي تستحق النشر .

نبارك له بوافر من التهاني ... ولادة كتابه البكر الموسوم

(نظريات الإخراج – دراسة في الملامح الأساسية لنظرية الإخراج)

مع خالص الأماني والتوفيق .

سعدي عبد الكريم
كاتب وناقد مسرحي



الفصل الأول

مدخل إلى نظريات الإخراج

لـم تكـن نظريـات الإخـراج بعيـدة عـن الدراسـة والتقصـي ، ولعلهـا مـن الدراسـات المسـرحية التـي شـغلت الكثيـر مـن الدارسين والنقـاد والمهتمـين ، كونهـا تـتلمس حـدود التجريـب والإبـداع الـذي وفـر بالضـرورة خصوصـية اتجاهيـة لكـل مخـرج مسـرحي ، كمـا وفـر مناخـاً أسـلوبيا سـاهم فـي عمليـات الفـرز والمقارنـة بـين أكثـر مـن تيـار أو اتجـاه كـان مـن شـأنه هـذا التنـوع الهائـل للعـروض المسـرحية والتخصصـات المتنوعـة بشـكل ملفـت للنظـر وفقـاً لحقـل المعرفـة أو المرجعيات الفنية والفلسفية . ومهما يكن من أمر فإن هدف هذا الكتاب /

هـو تحديـد نظريـة لكـل مخـرج مسـرحي . نسـتخلص مـن خلالهـا سـبيلنا إلـى تحديـد منهجيـة المخـرج وتوجهـه الإخراجـي وبالتـالي تأشـير الخصوصـية الإخراجية وإلاتجاهيه لعمله .

إن (**كلمـة نظريـة**) تثيـر تسـاؤلات عديـدة (**كيـف ولمـاذا ،ومـا هـي ...الـخ)** هـذه التسـاؤلات تتطلـب تقـيم مـدلولها المعرفـي وتحديـد مصـطلحها الإدراكـي وصولاً لمرحلة الفهم المنطقي في توصيف كلمة (**نظرية**) .

وللسـبب ذاتـه بـات الموضـوع يشـكل مـادة للنقـاش بـين صـفوف المعنيـين والبـاحثين وأسـاتذة الفـن المسـرحي . بحثـاً عـن إجابـة شـافية ، للوقـوف علـى ماهيـة النظريـة بكـل مـا تعنيـه هـذه الكلمـة . فكانـت حصـيلة الآراء المطروحـة حـول الموضـوع محكومـة بالتبـاين والاخـتلاف ، وربمـا كـان مـن الضـروري أن يحـدث هـذا التبـاين ، فـالاختلاف فـي الـرأي قـد يوصـل إلـى جـوهر الحقيقـة أو ربمـا يفـتح أمامنـا المغـاليق للولـوج إلـى فحـوى النظريـة . وعلـى وفـق وجهـات النظـر المختلفـة صـار لزامـاً علينـا أن نخضـعها للدراسـة والتقصـي وصـولاً لإدراك النظرية .

فـالرأي الأول اعتبرهـا خصـائص وأسـاليب يتفـرد بهـا المخـرج . والـرأي الثـاني عـدها اتجاهـات مسـرحية ، فـي حـين اعتبرهـا الـرأي الثالـث تفضـيلات المخـرج الجماليـة فـي صـياغة الصـورة البصـرية أمـا الـرأي الرابـع والأخيـر فقـد انحـاز إلـى كونهـا طريقـة أو منهجـا يخـتص بمخـرج دون أخـر فلكـل مخـرج طريقته في التعامل مع عناصر العرض .

وكنـت حينهـا أسـعى للتوصـل بعلميـة عـن فحـوى (**نظريـة الإخـراج**) فوجـدت مـن المناسـب البحـث فـي العديـد مـن المصـادر علنـي أسـتطيع تلمـس منطـوق نظـري . وللسـبب ذاتـه عمـدت إلـى دراسـة وجهـات النظـر الأربـع كـي أضـع مشـرطي علـى العلـة التـي شـغلتني فتـره ليسـت بالقصـيرة فكـان مـن نتـائج الكتاب مايأتي .

(١) **مـن أعتبرهـا خصـائص وأسـاليب :** إن وجهـة النظـر هـذه تنـدرج تحـت مفهـوم الفـر دانيـة والذاتيـة علـى اعتبـار أن الأسـلوب بصـمة يتركهـا الفنـان علـى عملـه وهـي تخـص تكنيكـه الفنـي حصـرا، وأن هـذا التكنيـك يخضـع للمغـايرة بـين الحـين والأخـر لغـرض التنويـع أو حسـب مـذهب ألمسـرحيه أو طريقة التقديم أو بيئة العرض . فهو إذن بهذه ألصوره ليس نظرية .

(٢) **مـن اعتبرهـا اتجاهـات مسـرحية :** والاتجـاه المسـرحي ينطلـق مـن أسـس معينـه لتيـار خـاص سـبقه ويجـد فيـه تجديـدا لكسـر التقليـد القـديم وأحيانـا يعتمـد الإضـافة فـي كسـر القواعـد . وللسـبب ذاتـه لا يعتبـر نظريـة بـالمعنى العلمـي لهذا المصطلح .

(٣) **مـن أعتبرهـا طريقـة أو منهجـا :** فالطريقـة والمـنهج مفهومـان متقاربـان بوصـفهما مجموعـة القواعـد أو الأسـس التـي يضـعها الفنـان أو الأديـب والباحـث لمنهجـه ، فنقـول طريقـة ستانسلافسـكي فـي التمثيـل أو المـنهج الانثربولـوجي عنـد شـتراوس ، ويـرى (كليرمـان) بأنهـا تقنـين الالتـزام

بمبادئ ونظم الطريقة أو المنهج . باعتبارها معادلا موضوعيا . وهي بهذا ليست نظرية .

(٤) **<u>من اعتبرها تفضيلات المخرج واختياراته الجمالية والشكلية :</u>** إن تفضيلات المخرج تعتمد الاختيار الدقيق لعنصر من عناصر العرض دون آخر أو تسيد عنصرا على العناصر الأخرى لغرض التركيز وهذا الاختيار محكوم هو الآخر بالتغير وخصوصية التفضيل بسبب انتقائية النص أو بيئة العرض أو معمارية المسرح مثل المسرح الدائري ومسارح الهواء الطلق .... أما الاختيارات الجمالية فهي تخضع لنسبية الجمال على اعتبار أن الذائقة الجمالية نسبية في التلقي أو النتاج الإبداعي وبحسب قدرات المخرج ورؤاه الإخراجية من جهة واستعدادات المتلقي وتفضيلا ته ألجماليه من جهة أخرى ، فإذا كنت أحب في لحظة ما مشاهدة المطر من خلف زجاجة ، فغيري قد يكتئب للمشاهدة نفسها. ولهذا فالإحساس بالجمال وتفضيلا ته تخضع لمنطق النسبية وعدم الإطلاقية . وبهذا لا يكون الاعتبار الرابع (**نظرية**) .

وعليه فالنظرية شيء آخر ينبغي البحث عنه غير الذي قدمنا له .

وعلى وفق ما تقدم عمد المؤلف إلى دراسة (**عينة**) استقرائية من المخرجين العالميين للوصول إلى خصائص نظرية في عروضهم المسرحية ، فكان من الأجدى أن نضع عدة تساؤلات كمدخل لدراسة توجهاتهم النظرية .

أ. هل هناك منطوق نظري لكل مخرج ؟

ب. هل هناك نظريه يحدد المخرج من خلالها خصائصه واتجاهاته الإخراجية ؟

ج.وهل إن كافة أعمال المخرج تحكمها نظرية ؟

فإذا كان ثمة إجابة عن هذه التساؤلات . فإن الجواب سيكون وفق الآتي ....

(إن المخــرج ..س.. يمتلــك نظريـــة . وإن المخــرج ..ص.. لا يمتلــك مقومـــات نظرية) .

وربمـا تكـون خصـائص نظريتـه قـد جـاءت عفويـة . أو كانـت نظريتـه علـى مستوى التمثيل دون الإخراج .

وقـد حققـت دراسـة العينـة التـي تـم اختيارهـا نتـائج صـحيحة ، فكـان لزامـا علينـــا أن نســتمر فـــي التقصـــي واكتشـــاف نظريـــات الإخـــراج لعـــدد كبيـــر مـــن المخــرجين ، إذ انحصــر هــدفنا فــي أن نقــدم للقــارئ والناقــد والممثــل والمخــرج حصرا جهدا بحثيا في تحديد **النظرية** .

إن هـذا الكتـاب سـيجيب عـن عـدد غيـر قليـل مـن هـذه التسـاؤلات وسـيقدم محاولـة متواضـعة يحـدد مـن خلالهـا وجـود منطـوق نظـري لعـدد غيـر قليـل مـن المخـرجين . وسـيوجه القـارئ أيضـا إلـى الكيفيـة التـي بموجبهـا سـيتم البحـث عـن منطــوق نظــري يفــي بتحديــد **النظريـــة** ، مــع بيــان شــرح تفصــيلي لخصـــائص النظرية .

لعـل مـن الضـروري إدراك إن المخـرجين العـالميين والـذين شـكلوا تيـارات مســرحية وتوجهــات إخراجيــة مهمــة فــي مســيرة المســرح ، لــم تكــن تجــاربهم أو اكتشـافاتهم محـض صـدفة ، بـل أنهـم وضـعوا كمـا مـن الخطـوات الرائـدة لتثبيـت ركـائز تيـاراتهم الإخراجيـة والتـي حققـت حضـورا متميـزا فـي المسـرح العـالمي ، ممـا فـرض دراسـة منـاهجهم فـي معظـم الأكاديميـات الفنيـة المهتمـة بشـؤون الـدراما ، ومــن المفيــد أن تلكــم التوجهــات قــد أفــرزت علــى مــدى تناميهــا فــي التطــور الإبـــداعي ، محطـــات يمكـــن لأي مخـــرج الركـــون إليهـــا بغيـــة فهمهـــا ودراســـة المنطلقات الأساسية بوصفها بنى إخراجية تحقق استجابة عامة لعموم الصالة .

الإخراج المسرحي

يعتبر الإخراج المسرحي أحد أهم نقاط الارتكاز الأساسية للعرض المسرحي ، بوصفه العملية التنظيمية والتشكيلية والجمالية لبناء صورة العرض البصرية فضلا عن كونه يقدم للمشاهد وجهة النظر الموضوعية للفكرة المقدمة .

وكما هو مدرك فالبدايات الأولى للمسرح لم يكن (**للمخرج**) من وجود ، بل إن الكاتب المسرحي (**المؤلف**) هو المسؤول الأول عن تنظيم العرض وتوزيع الأدوار والعطاء الفني . وبعد ظهور الكلاسيكية الجديدة دون المؤلف مجموعة من الملاحظات في النص الدرامي حصرها بين أقواس اشتملت هذه الملاحظات حالة الشخصية النفسية والعاطفية والفكرية . ثم عمد قبل بداية أي مشهد أو فصل من فصول المسرحية إلى وضع ملاحظات أخرى حدد فيها خصوصية المنظر المسرحي ومكان الحدث وزمانه لغرض بناء الجو العام ، وقد سرى هذا المفهوم حتى عصر النهضة وشمل معظم النصوص الواردة من تلك الفترة ، وتشير المصادر بأن معظم المؤلفين كانوا يقومون بإخراج مسرحياتهم .غير أن ظهور المخرج فيما بعد حدد المسار باتجاهين .الأول أن بعض المخرجين التزم حرفيا بكل الملاحظات التي وفرها النص الدرامي ، وأطلق عليه المخرج (**المفسر**) .

والاتجاه الثاني لم يلتزم بتلك الملاحظات إنما وجد طريقة جديدة في خصوصية تقديم العرض وفقا لرؤاه ، وأطلق عليه المخرج (**المبدع**) .

بين الاتجاهين السالفي الذكر حصل نوع من التوتر والإشكالية .فالمحافظة على أفكار المؤلف من جهة تتطلب من المخرج الالتزام بها والمحافظة على احترام حقوق الآخرين . وبالمقابل فإن إمكانية الاجتهاد بالنسبة للمخرج حق مشروع في تقديم العرض دون المساس بأفكار المؤلف وآرائه ،

فالمشكلة باتت بين طرفين ، الأول يكتفي بمجرد العرض المحايد لأحداث النص الدرامي في إطاره التاريخي أو الاجتماعي . والثاني يضع في اعتباره الإدراك الحسي والذهني والرؤيا في تحقيق الموقف الإبداعي .

وعلى ما يبدو فإن القضية لم تحسم إلى الآن . بل إنها فتحت الطريق أمام المخرجين المعاصرين ليقدموا من خلالها تفسيرات مختلفة لنص واحد . وإن هذه القاعدة ما لبثت أن وجدت لها استثناءات متعددة حتى وصلت حد إقصاء النص .

للمتتبع فإن عملية تطور فن الإخراج المسرحي قد أرخت باسم (**جورج الثاني**) الدوق (**سأكس منغن**) حيث بدأت عمليات تطور جديدة في فهم طبيعة عمل المخرج وأقدمت فرقة الدوق على إجراءات عديدة كان من شأنها تطوير عمل المخرج والممثل على حد سواء . منها زيادة التمارين وإلغاء النجومية وإعادة النظر بالمنظر المسرحي ، مستفيدين من تجارب سابقه لمخرجين أمثال(**جونز وبلاسكو وأيرفنك**) باعتبارهم قدموا عروضا ساهمت في خلق المتعة الحسية والفكرية ، محددين مجموعة من القواعد التي صاحبت أعمال المخرج .

كما اعتبرت نتاجات (**أميل زولا في الطبيعية و هنريك أبسن في الواقعية**) نقطة تحول مهمة في تاريخ الإخراج رافقها حصول متغيرات كبيرة لعموم أوربا وأمريكا لاحقا ، حينما استبدلت الكثير من المفاهيم بمفاهيم وآراء جديدة ، كما تبدلت القواعد والأساليب حيث أصبح المخرج ينظر إلى كل التطورات التي عصفت بالمجتمع ، فكان الهم الأكبر هو مسايرة التطور بوسائل عديدة شملت الإضافة والتجريب والاكتشاف الذي بدأ ولم ينته لحد الآن .

ولم تعد مهمة المخرج مقتصرة على نقل كلمات النص ، وإنما تجاوزت تفسير النص بالدرجة الأولى ورفض الجوانب السلبية في المجتمع والدعوة إلى مؤازرة المجتمع والرغبة في تقديم ما هو أكثر نفعا .

فقد أصبح المخرج العقل المدبر والبصيرة الواعية والركن الهام في الإنتاج ، فضلا عن القيادة الفكرية والفنية للعملية المسرحية . كما أنه القائد الذي يحرك كل الحرفيين والفنيين والمصممين والممثلين للمشاركة في بناء وحدات العرض . ولقد بات من الضروري أن تكون للمخرج مواصفات تؤهله للقيام بهذه ألعملية . تنطوي على الثقافة الواسعة والإبداع والشمولية والرؤيا الصائبة والخيال الخصب، وفهمه للتعامل مع كل التقنيات ، مما يؤهله لخوض غمار الإخراج المسرحي وتقنياته .

إن سبب هذا التطور جاءت بعد ظهور عصر النهضة والتحول الكبير في الحياة الاقتصادية والسياسية والاجتماعية . وكان اكتشاف الماكينة البخارية عام **١٧٦٩** هو بداية مرحلة انتقال المجتمع من الثقافة الريفية إلى الثقافة الحضرية . ويمكن أن نحدد خصائص هذا التغير كما يأتي:

(١)ظهورا لمعامل الصناعية أدى إلى وجود المدن الصناعية والحاجة إلى الأيدي العاملة التي سعت إلى إقامة تجمعات سكانية قرب هذه المصانع .

(٢)المتغير الأول أوجد مشاكل أفرزتها الحياة ألمدنيه لكونها تختلف عن حياة الريف وذلك بظهور علاقات جديدة من الأعراف والتقاليد وأسلوب المعيشة كما ظهر مبدأ المستغِل والمستغَل(بفتح الغين) .

(٣)التخلي عن التطلع إلى القوى العليا غير الملموسة ، وإنهاء مثاليات الماضي الغيبية التي جاءت بها العصور الوسطى .

(٤)ظهور قوى اقتصاديه وسياسية واجتماعيه وأفكار تختلف أو تتفق مع هذه القوى .

(٥)الاهتمام بالاكتشافات العلمية والفلسفية. مثل الفلسفة الوضعية (**لأوكست كوم**) وأصل الأنواع (**لجارلس دارون**) وقد سبقتهم إلى ذلك آراء وأفكار (**غاليلوغاليلي وكوبر نيكوس**) . كل ذلك خلق ثورة في عالم

الأدب والفن كان من أهم نتائجها ظهور الواقعية والمذهب الطبيعي في فرنسا وانتشار سمعة فرقة الدوق (**ساكس منننغن**) (١) .

هذا التطور فرض على العرض المسرحي إيجاد وسائل جديدة تتلاءم مع صيغ العصر نفسه مما أملى على المخرجين الالتزام بالتخصص الدقيق للإخراج واكتشاف سبل جديدة للتقديم رافقها اختلاف في وجهات النظر والرؤى أو الوسائل لإيصال الأفكار وابتداع أشكال جديدة تتفق وروح العصر وهكذا ولد ما يسمى (**الاتجاهات الإخراجية**) بعد أن وضع كل مخرج لنفسه نظرية للعرض تميزه عن غيره من المخرجين ، بالاستناد إلى مجموعة من المشتركات التي تساهم في مجمل عروضه المسرحية ، كما أن بعض المخرجين امتثل لأفكار فلسفية مادية أومثالية وأحيانا سياسية أو نفسية . هذا فضلا عن الاكتشافات العلمية التي صاحبت التطور السريع الحاصل في المجتمع إذ تلقفها المسرح قبل غيره (**مثل اكتشاف الإنارة بالكاربون ثم الغاز ثم الكهرباء واستخدام تقنيات جديدة**) .

لقد اكتسب فن الإخراج تطوراً متنامياً وتاريخياً ابتدأ من جوقة (**سوفكليس**) وتطور فن التمثيل والتجارب والإضافات التي قدمها مؤلفون وتقنيون سابقون ، مهدت الطريق للوصول إلى(**منننغن**) ، ويمكن القول أن (**منننغن**) لم يلغ المرحلة السابقة ، بل استلهم منها الكثير وأضاف الجديد وصولاً للإنتاج الموحد .

المتتبع لفن الإخراج يدرك الماهية التي انطلق المخرج من خلالها لتحديد مساره في التعامل مع العرض المسرحي ، ويمكن تحديد بعض الاتجاهات الإخراجية وفقا لسمات العرض .

(١) إما استخدام عنصر التجريب للبحث عما هو ملائم ومتفق مع روح العصر .

(٢) وإمـا توظيـف المكتشـفات العصـرية والعلميـة فـي بنـاء صـورة العـرض البصرية .

(٣) وإمـا خضـوع العـرض لمـذهب مـا أو مدرسـة مـا أوجـدت لهـا مجموعـة مـن القواعد الخاصة بالعرض كالواقعية والطبيعية والتعبيرية .

(٤) وإما اكتشاف نظرية للعرض أمثال (**برشت وأبيا وكريج وغيرهم**) .

(٥) وإمـا تسـيد عنصـر واحـد مـن عناصـر العـرض علـى بقيـة العناصـر أمثـال **(غروتوفسـكي مـع الممثـل و فـاغنر مـع الموسـيقى وأبيـا مـع الموسـيقى والمنظـر والممثـل والضـوء ، و كـريج فـي تقـديم العنصـر البصـري علـى السمعي وكذلك جوزيف شاينا في تقديم الصورة على الممثل**) .

(٦) أو العـودة إلـى تلاقـح المسـرح القـديم مـع المسـرح الجديـد ، أمثـال (**أرتـو فـي المسـرح الطقسـي أو أيوجينـا باربـا فـي مبـدأ تلاقـح الثقافـات وريتشـارد شـشـنر فـي أنثربولوجيـا الثقافـة ويتـبعهم غروتوفسـكي وبيتـر بـروك فـي مسرح الأمم**) .

وبمـا أن وسـائل التطـور مسـتمرة بشـكل مضـطرد فـإن علومـا أخـرى قـد سـاهمت فيمـا بعـد فـي تثـوير قـدرات المخـرج الإبداعيـة كعلـم الـنفس وعلـم الاجتمـاع وعلـم الوراثـة والفلسـفة وعلـم الجمـال وعلـم اللغـة والإشـارة فضـلا عـن تلقـف المسـرح للمفـاهيم الفكريـة (**الدادائيـة والمسـتقبلية والسـريالية والهـابننج والتكعيبية والبدائية والطقسية**) .

فـي خضـم هـذه التطـورات أصـبح مـن الضـروري أن يلمـع اسـم مخـرج دون آخـر اسـتنادا إلـى مـا قـدم مـن تجـارب وإضـافات سـاهمت فـي تطـور بنـاء وحـدات العـرض البصـرية . علـى الـرغم مـن أن لكـل مخـرج أسـلوبا خاصـا بـه . إلا أنـه يمكـن القـول إن لكـل مخـرج (**نظريـة**) ، خاصـة أولئـك الـذين لمعـت أسـماؤهم أو أنهـم قـدموا قـدرا كبيـرا مـن العطـاء الفنـي الـذي لا يمكـن إغفالـه علـى مستوى العرض أو التمثيل أو الإخراج .

ذلـك مـا دفـع الدارسـين والنقـاد والمهتمـين بدراسـة فـن الإخـراج وتطـويره بـدءا مـن (**منـنغن**) حتـى ألان .ضـمن مناخـات التنظيـر لفـن الإخـراج المسـرحي .أن يهتموا بالتجارب السابقة لأولئك المخرجين .

وربمــا يكــون طــرح مفهــوم (**نظريــة**) لكــل مخــرج أمــرا يبعــث علــى التسـاؤل . إلا أننـا نجـد بـأن معظـم المخـرجين قـد حـدد لنفسـه (**نظريـة**) حكمـت كـل أعمالـه . كمـا يبـدو إن هنـاك ثمـة تفاوتـا بـين مخـرج وآخـر مبنـي علـى أسـلبة التجـارب وملامـح التجريـب وفـردا نيـة الـذات المبدعـة للولـوج إلـى عـالم الصـورة ذات الحرفيــة الرؤيويــة المحضــة . وللســبب ذاتــه لابــد مــن دراســة المفهــوم النظـري لأولئـك المخـرجين . فدراسـة النظريـة شـيء بـالغ الأهميـة بوصـفه يحـدد علاقـات المخـرج بأدواتـه الفنيـة المتنوعـة ، ووسـائل التعامـل مـع الممثـل والمنظـر والفنيــين والفكــرة والمتلقــي ، فضــلا عــن تحديــد مســاره الإخراجــي وتوجهاتــه المسرحية .

ولعــل النظريــات الفنيــة بالتحديــد اعتمــدت علــى المقــولات والإجــراءات التجريبيـة والتـي تنوعـت فـي تعاملهـا مـع التوجـه الفنـي ، فـالبعض منهـا حاولـت أن تحــاكي الوجــود والــوعي ، ومنهــا اتجــه نحــو محاكــاة الــذات فــي مواجهــة الإبـداع ، أو التوجـه نحـو الضـرورة والإمكـان . إن مجمـل المنجـز الإبـداعي هـو البحـث عـن النـوعي مـن منظـور جديـد فـي طبيعـة اللحظـة ، تحـت مسـميات عديـدة كالتوجـه فـي (**الحـديث عمـا هـو غـامض ، بمـا هـو غـامض ....أو هـز الجـوهر الغـامض للواقـع داخـل الـروح**) كمـا يـرى ذلـك (**كاندنسكي**) .وهـذا مـا ينبغـي أن نخضــعه للمقارنــة بــالموقف البنــائي لنظريــة التشــكيل عنــد(**بــول كلــي**)* مقابــل المعــادل الموضــوعي لبصــريات الإخــراج المســرحي ضــمن محاضــن النظريــة الإخراجيـة . فـالمخرج يسـتند إلـى تبنـي الأفكـار التـي تحـاكي الـوعي بالصـورة أو اللحظــة الإبداعيــة علــى وفــق توظيفهــا لمفــردات تكتنــز أفــق توجهــه الإخراجــي فضــلا عــن تثبيــت ركــائز نظريتــه الإخراجيــة ، ولهــذا نجــد هــذا التنــوع المتعــدد

المظاهر للتوكيد على الاختيار الدقيق والمفرز لعنصر واحد أو أكثر من عناصر العرض ولعبقرية الصورة المتحولة دلالياً والمستوفية لشرائط المعنى والتأويل .

إن موضوع تحديد (**نظرية**) بالمعنى العلمي للكلمة يكون واردا جدا بسبب توافر مجموعة من الأسس العلمية التي من شأنها تحقيق ذلك . فلو شاء لنا أن نتناول أي نظرية علمية تخص أحد مواضيع الرياضيات أو الهندسة ، فأول ما يلفت نظرنا وجود (**منطوق نظري**) يحكم النظرية ، يتطلب بعد ذلك إيجاد ما يمكن أثباته عن طريق خطوات البرهان والتي بدورها تؤكد صحة البرهان نفسه . وهي بذلك لا تقبل الجدل أو الشك . إن المنطوق الرياضي يمكن تطبيقه على أية قاعدة ضمن سياق البرهان لإثبات صحته من عدمها .

فنظرية (**فيثاغورس**) مثلا تبدأ بمنطوق نظري يستند إلى تحديد النظرية كما يأتي (**المربع القائم على الوتر يساوي مجموع المربعين القائمين على الضلعين الباقيين في المثلث القائم الزاوية**) . هذا المنطوق يمكن تطبيقه بالبرهان على كل مثلث قائم الزاوية حصرا ، ولا ينطبق على المثلثات غير القائمة الزاوية البتة . فهنا قد حدد فيثاغورس من منطوقة النظري خصوصية التعامل مع المثلث القائم الزاوية لتحديد أبعاده الرياضية بالأرقام .أي أنه أوجد نظرية قائمة على منطوق نظري لا يقبل الجدل أو الشك بدلالة إثباته بالبرهان .

غير أن المنطوق النظري لنظرية المخرج لا يختلف من حيث الصياغة عن المنطوق الرياضي أو الهندسي . إذ إنه يستلزم قيام مجموعة من المحددات التي تشتمل على خصائص المخرج الإخراجية وأسلوب تعامله مع عنا صر العرض المسرحي ، وتوافر محاضن الرؤية ضمن الوسوع التكعيبي للصورة . وهذه المحددات تكمن ضمن صيغ التعامل مع المنظر والممثل

والفـراغ والضـوء والعناصـر التكامليـة الأخـرى ،فضـلا عـن مرجعياتـه الفكريـة و الفلسفية وتفضيلا ته الجمالية .

فعلــى ســبيل المثــال يمكــن أن نحــدد نظريــة العــرض عنــد المخــرج السويسري ....

(**أدولــف أبيــا**) بمــا يــأتي : (**الممثـل المتحـرك والأرضـية الأفقيـة والمنظـر المتعامد الخطوط والإضاءة والموسيقى تحكم كل أعمالي**) *

هـذا المنطـوق هـو الـذي يسيطر علـى فضـاء العرض لكـل أعمـال (**آبيـا**) . ولـو أجرينـا دراسـة لبيـان صـحة هـذا المنطـوق مـن عدمها علـى أعمالـه لوجدنا أنهـا متـوافرة حقـا .إبتـداءاً مـن تعاملـه بـربط الضـوء بالموسـيقى واسـتخداماته المنظريـة مـع حركـة الممثـل وخطـوط المنظـر الأفقيـة والعاموديـة وإسـباغ الفضـاء بالضـوء . وبهــذا يمكــن لأي باحــث أو دارس أن يــتلمس خطــوط المنطــوق النظــري لأي مخرج لتحديد مساره الإخراجي وبالتالي تحديد رؤيته الإخراجية .

نســتخلص ممــا تقــدم أن لكــل مخــرج (**نظريــة**) ذات خصوصــية تحكــم جميــع أعمالــه . تتمظهـر فـي بنـاء شـكل العـرض وصـورته المقدمـة بعيـدا عـن مـذهب الـنص أو اتجاهـه الأدبـي . وذلـك يتطلـب تحديـد أسـس دراسـة كـل مخـرج علـى حدة .

والسـؤال الـذي يبـرز هنـا، هـو كيفيـة تحديـد المنطـوق النظـري للمخـرج . وللإجابـة عــن هــذا التســاؤل ، هــو أن المنطــوق النظــري متــوافر أولا فــي البحــوث والدراســات التــي تهـتم بــالمخرج نفســه ، أو عــن طريـق كتابـات المخـرج عـن تجربتــه .أو الدراســات النقديــة المعمقــة التــي تناولــت إسـلوبية المخـرج نفســه . ويمكـن حصـر النظريـة بدراسـة السبل التـي تحصـر الموضـوع علـى وفـق تحديـد (**جملــة لغويــة**) تكمـن خلفهـا النظريـة أو(**صـيغة بلاغيـة**) تشـمل الخصوصـية الاتجاهيــة المخــرج ذاتــه ، مثلمــا تــم حصــر المنطــوق النظــري (**لأدولــف آبيــا**) كمـا مـر ذكـره . وهـذه الطريقـة يمكـن تعميمهـا علــى أكثـر المخرجين وعلى حد السواء .

إن فهـــم (**نظريـــة العـــرض**) عنـــد أي مخـــرج يعنـــي إدراك توجهاتـــه وتعاملاتــه مــع عناصــر العــرض الســمعية والبصــرية والحركيــة ، وبالتــالي الفــرز بعلميــة دقيقــة بــين الكثيــر مــن المفــاهيم التــي يتعامــل معهــا المخــرج كالأســلوب والطريقــة والتيــار ... وللسـبب ذاتــه وجـدنا أن عمليــة تحديـد إطــار نظــري لكــل مخــرج ستســاعد البــاحثين علــى جعــل ألصــورة جليــة وواضــحة فــي قــراءة توجهــات المخـــرج ، وتحديــد تيــاره ، وأســلوب عمــل الممثــل عنــده، وخصــائص التأثيــث الســينوغرافي ، وموقفــه مــن الــنص الــدرامي ، وآليــات بنائــه الصــوري، وكيفيــة تعامله مع المتلقي ، وبذالك يتم فهم الخصوصية الاتجاهية لمسرحه .

ولبيــان صــحة وجـود نظريــة لكــل مخــرج نســعى مـن خــلال هــذا الكتــاب إلــى دراســـة معمقـــة فـــي تحديـــد نظريـــة لأكثـــر المخـــرجين العـــالميين إبتـــداءً مـــن ستانسلافسـكي بوصــفه مؤسـس نظريتـــي التمثيـل والإخـراج وانتهــاءً بكــانتور كونــه أحد المجددين ضمن تيار الحداثة .

ومـن الجـدير بالـذكر أن بعـض المخـرجين لـم يحـددوا لأنفسـهم نظريـة. لكـن صـيغ التقـديم (**الإيهـامي واللاإيهـامي**) ودراسـة سـمات العـرض والعينـة تبـين بوضـوح وجـود (**نظريـــة**) ربمـا لـم يلتفـت لهـا المخـرج ، لكـن وسـائل البحـث والتقصـــي قادتنـــا لهـــذا التوجـــه . فقـــد وجـــد المؤلـــف أن عـــددا غيـــر قليـــل مـــن المخـرجين قـد جـاءت نظريـاتهم ضـمنيه ، دون أن يـدركوا أنهـم يؤسسـون لنظريـة فـي حينـه . فوسـائل التقـديم داخـل مناخـات العـرض أثثـت إشـتغالات زمكانيـة ذات حرفية عالية .

غيـر أن الـبعض الآخـر عمـدوا بقـوة إلـى توضـيح نظريـاتهم بـل وتأسيسـها فـــي عروضـــهم المســـرحية المقدمـــة أمثـــال (**بســـكاتور وبرشـــت**) فـــي نظريـــة المســـرح السياســـي والملحمـــي بـــل أنهمـــا اســـتندا إلـــى أســـس فكريـــة وأيدلوجيـــة لتحقيق نظرية العرض .

فـي محاولاتنـا لهـذا الكتـاب لا نقصـد أن نضـع بعـض المخـرجين فـي دائـرة الاتهـام أو تشـويه الصـورة ، إنمـا نحـاول جاهـدين البحـث عـن المخفـي و المعلـن بموضـوعية وعلميـه . ولعـل الـبعض مـن المخـرجين ابتـدأ عملـه فـي ظـروف كانـت السـاحة الثقافيـة فـي بلـده تمـر بظـروف قلقـه خاصـة فـي فتـرة الحـربين ومـا بينهمـا أو بعـدها بسـبب غيـاب الأمـن والنظـام والإفـلات مـن قيـود الرقابـة وظهـور أفكـار وتيارات جديدة .

قـام أولئـك المخرجـون بتقـديم تجـاربهم غيـر المقيـدة ، فكـانوا مـن المتميـزين فـي المسـرح العـالمي ، لكـونهم قـدموا تجـارب مسـرحية ألغـت مـا قبلهـا وأسسـت لمـا بعـدها .عنـدما تـوافرت لهـم أجـواء الحريـة للتعبيـر عـن مكنونـاتهم الداخلية وأرائهم الفردية .

إن الأمانـة العلميـة تتطلـب أحيانـا الكشـف عـن المخبـوء ومطـاردة المعلومـة لإظهـار النتيجـة .بمـا تمليـه علينـا الذائقـة البحثيـة الأكاديميـة ..... ولكثـرة المعلومـات والمصـطلحات فـي هـذا الكتـاب بـات مـن الضـروري تحديـد أهميتهـا والتي ستتوافر لاحقا في نهاية الكتاب.

كمـا نـود أن نؤكـد هنـا إلـى أن الكتـاب يسـعى لدراسـة تحديـد النظريـة . بوسـائل البحـث عـن جـوهر العمليـة الإخراجيـة ، والقـدرة علـى الإمسـاك بتلابيـب المنـاطق التـي يحـاول المخـرج مـن خلالهـا اسـتنطاق المفـردة الداخلـة فـي صـلب المشـهد ، لتوكيـد رؤيتـه الإخراجيـة . ولـيس إلـى دراسـة أسـاليب المخـرجين وتطـور نشـاطهم المعرفـي والإبـداعي .وللسـبب ذاتـه فـأن المؤلـف سـيقدم المعلومـة وفـق قـراءة جديـدة لكـل مخـرج ضـمن محاضـن الخصوصـية الاتجاهيـة ، بغيـة الوقـوف علـى تحديـد النظريـة .أي محاولـة فـرز واختيـار مـا يمكـن أن نسـتدل عليـة مـن كونـه دال يشـير أو يـؤدي لغـرض خـاص أو عـام يوصـل بالنتيجـة الاسـتقرائية لفحوى النظرية .

فن الإخراج

لقد ورث المسرح العالمي من تاريخه السابق كماً من التطورات والإضافات والاكتشافات التي كان من شأنها تقديم المزيد ضمن منظومة تحقق الصورة المرئية في خطاب العرض ، إلا أنها لا تحسب لصالح المخرج المسرحي لكونه كما قدمنا كان مغيباً بالمعنى الحرفي للكلمة . ولما كان العرض بهذه الكيفية ، فلابد من ظهور عدد من السلبيات التي رافقت مسيرة المسرح ، وللسبب ذاته ظهرت شخصية المخرج وفن الإخراج ، فقد كانت الأسباب التي فرضتها الأعمال السابقة وطبيعة العروض المسرحية والمشاكل الناجمة عنها ، أدت بدورها إلى ظهور شخصية المخرج ، ذلك أن المرحلة السابقة شكلت مرحلة تخبط مستمرة أدت إلى هبوط مستوى الإنتاج وبالتالي العرض المسرحي ، على الرغم من خضوع بعض العروض إلى قدرة فائقة في التنظيم والتجديد والتجريب . ويكفي أن تكون المحددات المدرجة في أدناه قاعدة لا تكاد تعرف الاستثناء قبل ظهور المخرج .

١- كانت فترة التدريبات قصيرة جدا ، تصل إلى بضع ساعات في الأعمال الدورية وقلما تتعدى الأسبوع بالنسبة للأعمال الجديدة .

٢- أما الأزياء وتفاصيل الماكياج فتترك في الأغلب لتصرف الممثل . حيث تستند لرغبته في جذب الانتباه ، وقد أدى هذا الوضع في أحسن الأحوال إلى ظهور فوضى في الأساليب .

٣- كان التعامل مع المناظر عادة من النوع التقليدي ، مع إدخال بعض التعديلات الطفيفة لملاءمة احتياجات المسرحية ، ينقصها عدم التنوع وتحكمها المشابهة ، وعدم الالتزام بالدقة التاريخية .

٤- كانت الأدوار العابرة ومشاهد المجموعات، تهمل أو يكلف بها أي نكرات توجدهم المصادفة ، مما أوجد عددا من التصرفات المضحكة التي يأتي

بهـا هـؤلاء النكـرات غيـر المـدربين ، وكانـت تشـكل تشويشـا إن لـم يكـن كوارث .

٥- الابتعـاد عـن التخصـص فـي مجـال الأزيـاء والمنظـر والموسـيقى والإضـاءة والملحقـات ممـا يسـبب هـو الآخـر فوضـى شـاملة بالابتعـاد عـن أسـس التكـوين والتكامل الفني .

٦- عـدم وجـود برنـامج لتـدريب الممثـل وازديـاد خطـر النجوميـة فـي التمثيـل الـذي كـان يفـرض أحيانـا نـوع الملابـس والماكيـاج وطريقـة ا لحركـه علـى العـرض كله (٢) .

هـذه هـي أهـم الأسـباب التـي دعـت المهتمـين بشـؤون المسـرح إلـى إعـادة النظـر فـي وضـع فـن حقيقـي يتطلـب وجـود شـخص مسـيطر ومـنظم لكـل وسـائل العـرض ، يتحمـل مسـؤولية تشـغيل كافـة العناصـر فـي وحـدة متآلفـة عضـويا . وقدرتـه علـى قيـادة العمـل ألطـاقمي بذهنيـة إقناعيـة واعيـة . فكـان ظهـور المخـرج أمـرا لا بـد منـه وفقـا للعلـل الـواردة سـلفا ، فقـد كـان لظهـور فرقـة (**الـدوق سـاكس منـنغن**) فـي ألمانيـا والتـي عمـد إلـى تأسيسـها (**جـورج الثـاني**) . ردة فعـل أوليـة ، إلا أنهـا فتحـت البـاب أمـام الآخـرين فـي تقـدم فـن الإخـراج حينمـا قامـت بعـدة إجـراءات لتشـكيل هـذه الفرقـة كـان مكـن جرائهـا الالتـزام بالقواعـد العامـة، وبـدأ العمـل علـى تـدريب الممثـل وإلغـاء النجوميـة وإبعـاد النكـرات . وأخضـعت التقنيـات لمبـدأ التخطـيط وابتكـرت أفعـال حركيـة بعنايـة فائقـة واهتمـت بالدقـة التاريخيـة ، كمـا تـم نبذ فكرة الشغل المسرحي التقليدي وإلغاء نظام الكليشة .

فالحصـول علـى المخـرج الجيـد بـات شـيئا نـادر الوجـود ، بسـبب درايتـه العلميـة والفنيـة بكـل تفاصـيل العمليـة الإخراجيـة ، لكونـه المعلـم بمهارتـه والمـدير بكفاءتـه والفنان بمخيلته الإبداعية وحساسيته المفرطة .

المخـــرج هـــو ســـيد العـــرض ودكتاتوريتـــه تقتضـــي الإمســـاك بزمـــام الأمـــور لتوجيـــه العـــرض صـــوب النجـــاح وعـــدم الإخفـــاق ، فـــالكثير مـــن العـــاملين فـــي

المسـرح مـن الفنيـين يحـاولون تقـديم الجديـد بوصـفه منفعـة ولكـنهم يقعـون فـي الخطأ مما يسبب مشاكل كثيرة .

فـالمخرج هـو الفيصـل فـي هـذا الأمـر ، الـذي يسـتوجب أن يحسـم الموضـوع لصـالح عرضـه المسـرحي . ولعـل أكثـر المخـرجين البـارزين علـى السـاحة المسـرحية العالميـة هـم بالأسـاس يمتلكـون قـدرات إبداعيـة ناهضـة ، كمـا أنهـم يتمتعـون بصـفات تصـميمية أو تشـكيلية مهـدت لهـم الطريـق مـع المصـممين فـي رسـم المنظـر والأزيـاء ووحـدات العـرض مـن الناحيـة التشـكيلية ، إذ إن رأي المخـرج هـو المعـول عليـه فـي نهايـة الأمـر . وعليـه ينبغـي إن يكـون المخـرج قياديـا يسـتطيع قيـادة أولئـك العـاملين الـذين هـم بمعيتـه وتوجيـه إبـداعاتهم الفرديـة نحـو خدمـة العـرض والفكـرة ، دون إيجـاد مشـاكل ثانويـة تجبـر المخـرج أحيانـا على تحويل وجهة نظره إرضاءً لهم .

إن العمـل الفنـي عمـل جمـاعي لايخلـو مـن إبـداع ، لكنـه يسـمح للآخـرين مـن الفنيـين والممثلـين بـالإدلاء بـآرائهم أو بتـآلف إبـداعاتهم شـريطة أن لا يكـون ذلـك علـى حسـاب العمـل الفنـي ، فالمسـؤولية هنـا تقـع علـى عـاتق المخـرج ، وللسـبب ذاتـه يصـبح الجميـع ممـن هـم بمعيتـه خاضـعين لتوجيهاتـه ، وبـذلك ينصـب الجهـد الجمـاعي و الإبـداعي لصـالح العـرض المسـرحي ، وهنـا تكمـن الأهميـة فـي نجـاح العـرض ، فاللـذة الناجمـة مـن نجـاح المسـرحية ستشـمل الجميـع وليس المخرج حصراً .

لعـل مـا قـدمنا لـه يؤكـد أهميـة المخـرج للعـرض المسـرحي ، فلقـد بـات مـن الضـروري دراسـة النظريـة الإخراجيـة وبالمقابـل دراسـة أهـم المخـرجين العـالميين مـن الـذين سـاهموا فـي تقـديم فـن الإخـراج بوسـائل متعـددة ورؤى متنوعـة لتوكيـد دور(**النظريـة**) التـي سـاهمت بشـكل فعـال فـي بنـاء العـرض المسـرحي ، والتـي تشـي بتحديـد (**نظريـة**) لكـل مخـرج علـى حـده ، ولعـل هـذا الكتـاب المتواضـع سيفضـي إلـى إضـافة علميـة أخـرى لفـن الإخـراج المسـرحي فـي

العــراق والــوطن العربــي ، تضــاف إلــى الدراســات الســابقة ، غيــر أن مــدخلنا باتجـاه (**النظريـة**) لـم يسـبق آن تناولـه أحـد فـي دراسـات سـابقة وإنمـا جـاء ضـمنيا . ولأهميــة الموضـــوع وخصوصـــيته الفنيــة ارتأينـــا الوقـــوف علـــى نظريـــات المخـرجين الـذين تركـوا بصـمة فـي تـاريخ المسـرح العـالمي علـى مـدى القـرن الماضـي والحـالي حضـوراً فنيـاً وإعلاميـا وإبـداعيا ، ومـا زال الـبعض مـنهم قيـد الدراسة والبحث .

مصادر الفصل الأول

(١) للمزيد ينظر سامي عبد الحميد ، اكتشافات المسرحيين في القرن العشرين ، ص ٩١.

(٢) للمزيـد أنظـر . م . هـوايتنج ، المـدخل إلـى الفنـون المسـرحية ، تـر كامـل يوسـف ، القـاهرة : ١٩٦١ ، ص ٢١٠.

* للمزيد ينظر بول كلي ، نظرية التشكيل ،ص ٢٥ .

الفصل الثاني

رواد الواقعية

Constantine Stanislavski

قسطنطين ستانسلافسكي

((١٨٦٣ - ١٩٣٨))

يعد أحد أهم المخرجين الأوائل الذين بدءوا بالطبيعية بوصفها تقدم صورة فوتوغرافية للحياة متأثرا بأعمال الدوق (**ساكس منغن**) في ألمانيا ،والروائي الطبيعي (**إميل زولا**) والمخرج الطبيعي (**أندريه أنطوان**) في فرنسا ثم ما لبث أن تحول إلى الواقعية .

لقد كان (**ستان**) من عشاق فن التمثيل والمسرح ، وهو ما دفعه للمشاركة في تمثيل معظم الأعمال الفنية التي أخرجها في مسرح الفن بموسكو. وستان سليل أسرة غنية من أرباب المصانع والصناعة في روسيا ، كانت أمه ممثلة فرنسيه أما الأب فهو سليل أحد السلاطين الأتراك .

ترعرع في جو من الثراء والحفلات والعروض الفنيه ، والتي مهدت له الطريق منذ نعومة أظفاره في حب المسرح . ثم أسس جمعية للهواة ومن هذه ألجمعية بدأ رسالته الفنية نحو عالم المسرح (١) .

إبتداءاً فإن دراسة (**ستان**) تدفعنا باتجاهين الأول يخص التمثيل والثاني يخص الإخراج ، فأما التمثيل فقد أخذ من (**ستانسلافسكي**) الجهد الوافر والاهتمام الأكبر ، وأن آراءه السديدة قد انحسرت في منهجه أو طريقته في تدريب الممثل . وهو يرفض أي تقنين لهذه الطريقة ، على الرغم من إن (**لي ستراسبورغ**) أول من قدم لمدرسة (**المنهج**) وهو مدير أستوديو الممثل في (**نيويورك**) . وكانت في حينها مغامرة قصيرة الأجل بدأها معه

(**هارولـد كليرمـان**) المخـرج المسـرحي الأمريكـي ، ويرجـع الفضـل إلـى مدرسـة المـنهج فـي نشـر تعـاليم وطريقـة (**ستانسلافسـكي**) فـي أمريكـا وللسـبب ذاتـه يفهم (**ستان**) بطريقة أخرى تختلف عن فهمنا له .

وبـالرغم مـن ذلـك وجـد ستان فـي منهجـه نظريـة للتمثيـل أخـذت منـه كـل تفاصـيل عملـه المسـرحي فـي الواقعيـة ، علـى اعتبـار أن الممثـل عنـده هـو قلـب العـرض كمـا انـه ينقـل أفكـار الكاتـب المسـرحي . ويمكـن تحديـد نظريـة التمثيـل عنـد ستان بــ (**إن الفعل الـداخلي عنـد الممثـل يـؤدي إلـى فعل سـلوكي خـارجي فـي الانـدماج والـتقمص**) . حـدد لهـا (**سـتان**) فـي كتابـه (**إعـداد الممثـل**) مجموعـة مـن القواعـد التـي تسـاهم فـي تطـوير عمـل الممثـل وصـولاً إلـى الـتقمص والإقنـاع . هـذه القواعـد مـازال العمـل بهـا جاريـا فـي أكثـر الأكاديميـات الفنيـة فـي العالم ، ويمكن الرجوع إليها في أكثر مؤلفاته بالخصوص أعداد الممثل .

وهي ذات النظرية التي تمرد عليها تلميذه (**مايرهولد**) لاحقاً .

أمـا بخصـوص نظريـة الإخـراج ، فإننـا نـتلمس ذلـك فـي كتابـه (**فـن المسـرح**) خاصـة عنـدما يحصـر توجهـه الإخراجـي للواقعيـة وفـق فهـم جديـد إذ يمكـن أن نعتبـر المنطـوق الآتـي مـدخلا لنظريتـه فـي الإخـراج حيـث يحـدده بـ(**الفكـرة الحاكمـة والفعل المتغلغل همـا قـانوني بنـاء العـرض المسـرحي وجهـد الممثل**)

ويبـدو هـذا المنطـوق كمـا هـو واضـح جامعـا بـين التمثيـل والإخـراج فـي آن واحـد ويـرى (**دافيـد ماجـا شـارك**) أن (**سـتان**) **يرتكـب هنـا خطـأين يتمـثلان أولاً . فـي إن حقيقـة نجـاح مسـرحية مـن المسـرحات لا يعنـي أن المخـرجين والمفسـرين فسـروا أهـداف المؤلـف تفسـيرا سـليما ..... وثانيـا إن مـن الممكـن تماما إساءة فهم الفكرة الحاكمة في أية مسرحية** (٢) .

وهـذا يعنـي فشـلها ، وأن فـن الإخـراج لايعتبـر توكيـد الفكـرة واحـدا مـن عناصر العرض المسرحي وليس العرض كله .

وقد علق (**جيكوف**) على إخراج (**ستان**) لمسرحية (**بستان الكرز**) بعد أن حولها إلى مأساة بقوله (**لقد دمر ستانسلافسكي المسرحية بالنسبة لي**) (٣) . يوضح موقف جيكوف بأن ستان يفشل في فهم فن جيكوف ككاتب مسرحي .أو ربما لم يهضم (**ستان**) الواقعية النفسية التي قدم لها جيكوف .

إن (**ستان**) وصل إلى فهم أسلوب جديد في عمل المخرج لتحقيق نظريته ، فهو يبدأ بدراسة النص وتحضير نسخة الإخراج فيرصد عليها ملاحظاته ، ومن خلال التدريب يحاول أن ينتقل بهذه الملاحظات إلى حياة مسرحية مستندا على مفهوم التقمص والاندماج .

كانت جل ملاحظاته تتركز حول (**كيف و متى وأين وبأي طريقة يجب تجسيد الشخصية ، أو تفسيرها ، كيف يسلك الممثل حركة وأداءً صوتيا . ومتى يتحرك على خشبة المسرح ، ولقد أضاف مخارج ومداخل للممثلين وعبور الخشبة ووضع تفاصيل الديكور والأزياء والأثاث والتقنيات الأخرى**) (٤) .

ويبدو واضحا من أن (**ستان**) كان يبذل جهداً واضحً واستثنائياً مع أداء الممثل أكثر من موضوعة الإخراج . وهو يرى بأن المخرجين الذين سبقوه كانوا يؤسسون خطة إخراجهم على مجموعة من الخدع دون اللجوء إلى ما أسماه (**الفكرة الحاكمة والفعل المتغلغل**) .

ولما كان (**ستان**) من المؤمنين بفكرة الإيهام بالمسرح ، فقد عمد إلى إيجاد مجموعة من الصيغ المسرحية شملت المنظر والملابس والماكياج والأثاث والإضاءة ، حينما أصرعلى تطويع مفهوم الواقعية الفنية والواقعية النفسية ، على اعتبار أن الفعل يتغلغل في كل جزئيات العرض ، وكانت الخطوط الأساسية لمنهجه في العمل تعتمد البحث والتجريب والتدريب كي لا يقع في الارتجال والفوضى ، وإن دعوته للعودة إلى الواقعية قد جاء من خلال

ربط الحياة الحقيقية للمجتمع الإنساني بالمسرح . متجاوزاً حدود النقل الخارجي للطبيعية عند (**أندريه أنطوان**) .

ولنا أن نؤكد بأن الواقعية حينها قد قدمت حلولا بوصفها ثورة على ما قبلها (**كالرومانتيكية والكلاسيكية والطبيعية**) التي تصر على الالتزام بالوحدات الثلاث والطبيعية التي غالت في نقل الواقع كما هو على الخشبة .

ويمكن تحديد مميزات تلكم المرحلة بما يأتي :

(١) إن قوانين الصراع قد تغيرت عما هو سابق كما هو الحال مع نظرية القدر بالمعنى الميتافيزيقي وحلت النظرة الموضوعية العادلة .

(٢) تخليص الأدب المسرحي من الكثير من القواعد التي أدت إلى تجميده .

(٣) تجديد البيئة المادية للعرض المسرحي فحل التجسيد في المنظر المسرحي بدل نظرية خداع البصر التي قامت على المنظر المرسوم وفق قواعد المنظور (**perspective**) والمسمى **(الفوندو)** والتي كان اهتزازها يشكل تشويهاً للمنظر والفعل المقدم .

(٤) تطوير الإضاءة بحيث تستجيب للتأثيرات النفسية والفردية والاجتماعية . بعد أن كانت سطحية غامرة وغير معبرة .

(٥) تقدم أداء الممثل خطوات إلى الإمام وظهور مفهوم التقمص والاندماج والفعل الداخلي وأهمية التدريب .

(٦) إيجاد قواعد ونظم جديدة لتشكيل الفرق المسرحية تحكمها قواعد التخصص العلمي والأمانة الفنية وروح الجماعة .

(٧) تأصيل وظيفة المخرج المسرحي وتعزيز مجموعة الشروط التي تتوافر فيمن يريد الإخراج ، و هي بالتالي حققت على المستوى البعيد وحدة الأسلوب ونظرية العرض والاتجاه الإخراجي .

(٨) اهتمام المسرح بالعلوم الإنسانية كعلم النفس وعلم الاجتماع وعلم الوراثة والعلوم المجاورة الأخرى .

إن المتغيرات والمستجدات آنفة الذكر قد عمل (**ستان**) على تحقيقها بمعية المخرج والأديب (**دانشنكو**) الذي عقد مع (**ستان**) اجتماعاً قبل تأسيس الفرقة حددا فيه سوية الركائز الأساسية للمسرح الجديد ، واعتبرا إن المسرح يقوم على ركيزتين أساسيتين ،هما النص المسرحي الذي ينطوي على رسالة ووظيفة اجتماعية ، والممثل الفنان الذي يقوم بنقل محتوى النص إلى الجمهور .

وعلى ضوء ذلك جاء تأسيس (**مسرح الفن**) بموسكو عام (١٨٩٨) كانطلاقة جديدة في المسرح العالمي ، وقد تميزت عروض هذه الفترة (**بالصدق الفني**) من خلال الدقة التاريخية للأزياء والمنظر والمؤثرات والأثاث . فتحول العرض إلى محاكاة للواقع أو نقل الواقع ممسرحا على الخشبة ، وقد عولجت هذه التقنيات وفق قاعدة الفكرة الحاكمة والفعل المتغلغل على اعتبار إن عناصر الفكرة ينبغي أن تشمل جميع حيثيات العرض لتحقيق الاندماج وتعزيز الإيهام بالواقع .

لعل دراسة مفهوم الفعل في النظرية أوجد بلا شك مناطق اِشتغاله التثويرية ، كما وفر لستان تحديد نوع وشكل الفعل وصيغه التقديمية ، ولعله حقق في الوقت نفسه مجالا رحبا لأدراك سماته الداخلية والخارجية بغية الضرب علية لتوكيدها عند المتلقي والممثل معا ، والأخير قاد إلى فهم طبيعة الأفعال التي تؤسس للفكرة الحكمة واستنباط القوى الخفية فيها بوصفها انتشارية ضمن الحبكة الدرامية وبالتالي المشاهد والفصول ، ولعلل ذلك التغلغل الذي أشار إليه ستان ، يقصد به المخبوء من الأفعال التي لو شاء له تعزيزها ، فإنها من القوة بحيث تستفز المتلقي ، خاصة أذا أدركنا أن ستان يتعامل كثيرا مع الواقعية النفسية التي تبحث عن ردود الأفعال الداخلية المخبوءة بين الكلمات في النص الدرامي ، وقد أشار لهذه القاعدة المخرج المسرحي (غورتشف) في كتابه فن المخرج والممثل .

وللسبب ذاته يمكن لنا أن نعد (**ستانسلافسكي**) مخرجا مسرحيا قد أضاف الكثير من التحسينات والمبتكرات والتطوير للمسرح بوصفه مجربا أولاً ومبدعا ثانياً وملتزمًا بأخلاقيات المسرح ثالثاً .

والواقعية التي قدم لها (**ستان**) ما لبثت أن وجدت لنفسها اتجاهات توليدية ، (**كالواقعية ألسحرية**) و (**الواقعية الاشتراكية**) و (**الواقعية الخيالية**) و (**الواقعية النفسية**) .. **و** (**مسرحة المسرح**) و (**مسرح الغرفة**) . وقد كان معظم أصحاب هذه التيارات هم من تلاميذ (ستان) (**أمثال تايروف وأخلبكوف فاختنكوف**) وآخرين ، وكذلك المتمرد(**مايرهولد**) في مسرحه الرمزي .

فـــاغنــــــــــر

Wagne

((١٨١٣ - ١٨٨٣))

يـرى (**فــاغنر**) أن الفـن لابـد أن يكـون معـادلا موضـوعيا للـدين ، وذلـك عـن طريـق الـدراما الموسـيقية المثاليـة ، وبهـذا أجـرى عـدة إضـافات واكتشـافات مسرحية وجدت لنفسها حيزا عمليا فيما بعد . لقد ربط (**فـاغنر**) بين الموسيقى (**الأوبــرا**) وبـين الـدراما فـي وحـدة عضـوية واحـده ، سـاعده فـي ذلـك كونـه موسـيقيا ومبـدعا ومفكـرا وشـغوفا بالشـعر ، جـاءت أفكـاره فـي كتاباتـه النثريـة (**فن المستقبل**) (**والأوبرا والدراما**) .

لقـد سـعى (**فــاغنر**) إلـى أن تكـون أعمالـه ذات سـمة ألمانيـة ودقـة قاسـية ، وعمـد إلـى فهـم الفـن علـى انـه لـيس نتاجـاً للـذهن بـل نتـاج الحـافز الأعمـق اللاشـعوري ، ومـن هـذا الحـافز تـأتي الإبـداعات العظيمـة ، وعلـى هـذا الأسـاس صـاغ (**فــاغنر**) دراسـته للفـن وفـق مبـدأين الأول مسـتمد مـن الإنسـان ، والثـاني مـن الفـن الـذي يصـوغه الإنسـان مـن مـادة الطبيعـة . وعلـى وفـق ذلـك فأنـه يبـرهن لنـا أن ابتكاراتـه لا تـأتي عـن طريـق التأمـل حسـب ، بـل نتيجـة التجربـة العمليـة وطبيعـة هدفـه الفنـي ، وهـذه التجربـة أحيانـا تكـون مصـحوبة بالفشـل فـي تحقيـق خطـة خاطئـة ، لكـن التجربـة العمليـة هـي التـي وفـرت لـه مجـالا رحبـا للانغمـاس في الفن الراقي .

إن حصـيلة التجربـة المريـرة قـادت (**فــاغنر**) إلـى مبـدأ الفهـم والإدراك . بدلا من الشعور والوجدان ، مستندا إلى برمجة أعماله خطوة خطوة .

ويؤكـد (**أوهاليــك*** ١٨٥١) احـد النقـاد المهتمـين بإعمـال فـاغنر ، بـأن كتـاب الأوبـرا والـدراما لــ (**فــاغنر**) وبالتحديـد فـي القسـم الثالـث بقولـه (**بأننـا نواجه نظرية في طور الصياغة بكل ما في الكلمة من معنى**) (٥) .

إن اكتشافات فاغنر الموسيقية جاءت بعد إدراكه فشل الدراما بأن تكون موسيقية هو بسبب الذين سبقوه والذين استندوا إلى الخطأ الرئيس في تكوين الأوبرا ، والذي يتمثل في جعل وسيلة التعبير(**الموسيقى**) غاية ، بينما غاية التعبير (**الدراما**) وسيلة . ولذلك فهو يقلب المعادلة تماما ويؤكد بأن الأساس الموسيقي للأوبرا هو (**النغم aria**) أي الأغنية الشعبية والتي ينفذها المغني أمام علية القوم ويترك الكلمة الشعرية والاستعاضة عنها بنتاج الشاعر الفنان وأن سوء الاختيار للمنفذ لم يتم بما يملكه من مهارة بصفته ممثلا ، بل لما يملكه من مهارة في الغناء (٦) .

وفي الجانب الأخر من الأوبرا والدراما يمهد الطريق لنظريته ،إذ يعتقد بأن الشعر موجه كليا إلى الخيال ،أما الدراما فإنها موجهة للنظر والسمع ، وعلى هذا الأساس فإن شعر شكسبير الرومانسي مثلا قد لا يتفق مع الأوبرا وكذلك رومانس العصور الوسطى الذي مرده الخرافة المسيحية و الساغا** الألمانية ، كما إن الكاتب الرومانسي يعمل من الخارج إلى الداخل بينما ينطلق الكاتب الدرامي من الداخل إلى الخارج .

وعليه (**ففي الدراما لا يمكن تفسير الفعل إلا حين تبرره المشاعر تبريرا كاملا ، ومن هنا فمهمة الشاعر الدرامي ليس ابتكار الأفعال ، بل جعل الفعل مفهوماً من خلال الضرورة العاطفية كي نستغني بالمرة عن مساعدة الفعل على تبريره ، لكونه يسهم في تحقيق هدف الشاعر**) (٧) .

وبهذا يقدم لنا (**فاغنر**) خصوصيات بناء الفعل استنادا إلى فهمه الدقيق للدوافع التي تتجه نحو اللحظة السامية للفعل ومن الدافع ينبغي استخلاص كل ما هو خاص وعرضي .

أما الكلمة (**المنغمة**) فيمكن من خلالها التعبير عن أعلى إحساس تعبيرا كاملا ، ويقصد هنا بالكلمة المنغمة المكتوبة بالوزن الشعري التي تمنحنا التعبير العاطفي والإحساس في مخاطبة العقل .

إن (**فــاغنر**) يوجهنــا نحــو دراســة الــنغم فــي الكلمــة وشــاعرية الكلمــة لكونهــا تحــرك الإحســاس لكنهــا فــي الوقــت نفســه تخاطــب العقــل ، ولــذلك فهــو يــدرس أهميــة الكــلام الفعلــي عــن طريــق التــنفس وأهميــة الــوزن الشــعري الكــورالي الــذي ينبغــي أن تصــاحبه الموســيقى لكــي تبــرز (**النوتــة**) وكــذلك يحــدد أهميــة الإيقــاع فــي القافيــةوالنغمــة واللحــن لخلــق التنــاغم بوصــفه متصــلاً بالفعــل . وهــو يُــدرك أول مــا يُــدرك بــالحواس ، وأن الصــوت الإنســاني يعبــر عــن شخصــية متفردة تعرض على المسرح من أجل هدف ، لا مجرد سند صوتي للآخرين .

وللســبب ذاتــه فــأن الاوركســترا مــن وجهــة نظــره تُعبــر لــلإذن مــا تعبــرهُ الإيمــاءة للعــين وكلاهمــا يعبــران عــن الميلودرامــا الشــعرية فــي كلمــات ، وعليــه فــإن الموســيقى لا تســتطيع التفكيــر ، لكنهــا تســتطيع تجســيد الأفكــار ، إن الحــافز الموسيقي يستطيع استحداث انطباع معين في الإحساس .

إن تجربــة (**فــاغنر**) لــربط الموســيقى بالــدراما بــدأت عنــدما كــان فــي الثامنــة عشــرة مــن عمــره ، ابتــدأ مؤلفــا ثــم قائــدا للاوركســترا ثــم قــدم أوبــرات عديــدة يمكن إجمالها بما يلي :

(**ديــن فــين**) و (**رينــزي ١٨٤٢**) و (**الهولنــدي الطــائر ١٨٤٢**) و (**هنغــرين ١٨٥٠**) وهــذه الأعمــال قــد منحتــه الخبــرة والتجربــة فــي تحديــد مجمــل نظريتــه المنشــأة علــى الحركــة ألجســدية والإيقــاع والــرقص والــنغم والكلمــة الشــاعرية المنغمــة والتنــاغم الحاصــل فــي وحــدات العــرض ، وأن الشخصــية ذات هــدف معــين ، وهــذا يعنــي أن كــل عناصــر العــرض عنــد (**فــاغنر**) تخضــع لمبــدأ الإيهــام الشــامل فــي المســرح . ســاعيا لجعــل الفعــل الــدرامي منطقيــا علــى مــدى زمن العرض .

وللأســباب الــواردة فــي أعــلاه يمكــن أن نحــدد نظريــة العــرض المســرحي عند (**فاغنر**) بالمنطوق الآتي :

(إن الحركة الجسدية والإيقاع والنغم هما جسد الدراما الموسيقية)

ذلـك أن (**أرضـية الفـن الإنسـاني عنـد فـاغنر هـي الحركـة الجسـدية ، وفـي الحركـة يـدخل الإيقـاع الـذي هـو ذهـن الـرقص وهيكـل الـنغم ، أمـا الـنغم فهـو قلب الإنسان حين يلتقي فيه الرقص والشعر في تفاهم متبادل**) (٨) .

وهـو يقصـد أن وجـود الـرقص بديهيـة بمجـرد الحركـة ، وحـدود الـنغم هـو الانسـجام والإيقـاع والـنغم همـا مضـمار الـرقص والشـعر ومنهمـا يسـتمدان جوهرهمـا الأصـيل ، ومـن حركـة الجسـد والإيقـاع والـنغم والـرقص انبعثـت السيمفونية وهي الانجاز الأخير لموسيقى الآلات .

لقـد حقـق (**فـاغنر**) عـددا مهمـا مـن المكتشـفات والإضـافات الفنيـة والعلمية لتحقيق هدفه في الدراما الموسيقية . يمكن حصرها بما يأتي .

(١) وحد تسعيرة المقاعد في الصالة وألغى المقصورات.
(٢)قدم شكلاً مدروساً لمدرج الصالة والمسرح لتحقيق أفضل مشاهدة .
(٣) أضاف مكان الاوركسترا ووضعها في مقدمة المسرح .
(٤) أطفأ أنوار الصالة أثناء العرض ، لتركيز المشاهدة .
(٥) أدخـل المكننـة المرئيـة وغيـر المرئيـة لتطـوير الصـالة والمسـرح ومنهـا البانوراما المتحركة .
(٦) رفض استخدام المناظر المرسومة .
(٧) رفض أن يضبط الموسيقيون آلآتهم في حفرة الاوركسترا .
(٨) إهتم بمبدأ الإيهام الشامل في العرض المسرحي .
(٩) رفض أن يقوم الممثلون بإلقاء التحية .
(١٠)إلتزم بالدقة التاريخية في الأزياء والمنظر [٩] .

لقـد مهـد (**فـاغنر**) للـدعوة إلـى الرمزيـة والـدعوة إلـى الشـعر والموسـيقى علـى اعتبـار أن الفـن وليـد معـارف أرقـى وأكثـر سـموا مـن بـديهيات الحيـاة الأرضـية ، ولا يمكـن التعبيـر عنـه إلا بالتنـاول الشـعري ، هـذه الفلسـفة اصـطدمت بمسـرح ألكلمـة الـدرامي . فلـم تعـد للممثـل حاجـة مـن خـلال كيانـه العضـوي لكونـه

يربطنا بالحياة الأرضية . ووفقا لهذا المفهوم فإن النظرة المثالية الجديدة ما لبثت أن أحتضنها الكثيرون من منظري الرمزية أمثال (**ملا رميه**) و (**مترلنك**) فالأول يجد في المسرح عالم من السحر ، والثاني يجعل من الممثل كالتمثال ليخلص نفسه من أثقال جسمه الحي .

وبهذا كانت الدعوة الجديدة مثار اهتمام لدعاة الشعر والموسيقى ذلك كون العرض المسرحي مؤلف من هرمونية الحركة والإشارة واللون والصوت وأن الاكتفاء بالرمز أمر ضروري .

وللسبب ذاته هاجم (**فاغنر**) المسرح الصدئ بوصفه يعجز عن التعبير عن أعمق وأنبل ما في ضمير الإنسان ، ودعا إلى مسرح المستقبل لكونه صورة تركيبية للفن تنصهر فيها كل العناصر .

هذه الدعوة ما لبثت أن وجدت لها أنصاراً ومؤيدين ورفعت شعارات البحث عن الرمزية والتشكيلية والشعرية التي أصبحت التعبير المطلق لكوامن الإنسان الداخلي وليس العضوي ، وهو يتعارض تماما مع المسرح الطبيعي والواقعي .

إن الدعوة الجديدة أثقلت المخرج بمزيد من الالتزامات . على الرغم من ذلك انحاز الكثير من المخرجين لهذه الدعوة التي تطرح المطلق والشعر الخالص وعالم الأصوات والأشكال الجمالية وقيم النبل والأصالة والحرية . فقد تمخضت هذه الدعوة عن اتجاهين الأول يجد المسرح في عالم السحر والشعر (**أمثال بول فورت ولينيه بو**) والثاني يتمثل في عالم من التشكيل بالضوء والموسيقى (**أمثال أدولف أبيا وكوردن كريج**) ويتبعهم في ذلك (**مايرهولد**) بوصفه من دعاة الرمزية .

مصادر الفصل الثاني

(١) سعد أردش ، المخرج في المسرح المعاصر ، الكويت : المجلس الوطني للثقافة ١٩٧٩ ، ص ، (٦٦) .

(٢) ستانسلافسكي ، فن المسرح ، ترجمة لويس بقطر ، ألقاهره : دار الكاتب ، ١٩٦٨. ص (١٨) .

(٣) المصدر السابق نفسه والصفحة .

(٤) سعد أردش ، المصدر السابق ، ص (٧١) .

(٥) أريك بنتلي ، نظرية المسرح الحديث ، ص (٢٨٩) .

(٦) المصدر نفسه ، ص (٢٨٩) .

(٧) المصدر نفسه ، ص (٢٩٨).

(٨) نفس المصدر أعلاه ، ص (٢٨٥) .

(٩) للمزيد ينظر، سامي عبد الحميد،ابتكارات المسرحيين.

* أوهاليك . ناقد مسرحي ألماني درس كتابات فاغنر لمؤلفاته الثلاثة .

** الساغا ، قصة آيسلندية قديمة زاخرة بالأعمال البطولية .

الفصل الثالث

المثاليون الجدد

أدولف آبيــــــــــا

Adolphe Appia

((١٨٦٢ - ١٩٢٨))

يعـد (**أدولـف آبيـا**) السويسـري الجنسـية احـد أهـم رواد المسـرح فـي الإعـداد المسـرحي وقـد جـاء تمكنـه مـن إعـداده لأعمـال (فـاغنر) ، كمـا يعـد أول مصـمم فـي المسـرح الحـديث خاصـة فـي مجـال التصـميم البصـري ، ويعتبـر مـن المثـاليين الجـدد الـذين بحثـوا عـن الجمـال المطلـق ورفـض التفاصـيل الواقعيـة واللجـوء إلـى الانتقـاء والاختـزال وتحويلـه إلـى فـن المسـتقبل . ومـن المتـزعمين لهـذه الموجـة عـدد غيـر قليـل مـن المخـرجين أمثـال (**كـوردن كـريج ومـاكس راينـهارت وجاك كوبو ووليم بول**) .

إجتـاز(**آبيـا**) تقليديتـه الواقعيـة وانحـاز إلـى أعمـال (**فـاغنر**) الموسـيقية والتـي بـدورها منحتـه الكثيـر مـن الخيـال الخصـب ضـمن قـانون الـزخم التعبيـري مسـتندا إلـى خلـق جديـد للـدراما الموسـيقية ، باعتبـار أن الموسـيقى وحـدها تسـتطيع تنظـيم عناصـر العـرض ألمشـهدي فـي وحـدة انسـجامية واحـده ومتكاملـة ، ثـم يعـرج إلـى ربـط الموسـيقى بالإضـاءة المسـرحية بوصـفها وسـيلة لخلـق المـزاج والجـو العـام فضـلا عـن كونهـا منهجـا لتوكيـد القـيم الدراميـة للتمثيـل والإخـراج ورفع مستوى الاستجابة العاطفية .

وللسـبب ذاتـه وجـد (**آبيـا**) أن هنـاك مشـاكل جماليـة فـي تصـميم المنظـر عكـف علـى دراسـتها موضـحا أنـه يجـب أن تكـون (**هنـاك علاقـة سـببية بـين**

الأشكال في الفضاء تلك الأشكال التي يمتاز بعضها بالسكون و بعضها بالحركة) (١) .

ومن هنا عمد (**آبيا**) إلى اعتبار الشكل في المسرح ذا أبعاد ثلاثية مجسمة ، مما جعله يرفض المنظر المرسوم وفق قواعد المنظور والذي ساد فترة الواقعية وما بعدها ، ولكي يحقق ثلاثية الأبعاد استطاع أن يجعل من قيمة الضوء والظل قيمة ذات أهمية كبيرة في خلق التجسيم لكي يصبح البعد الثالث حقيقيا . وهو ما دفع (**آبيا**) إلى إجراء تجارب عديدة لتحقيق هذا الغرض مستعينا بالتجريب ومستخدما الأهمية القصوى لما يقوم الضوء به ، معتبرا الضوء والظل متساويين في الأهمية .

وعلى هذا الأساس وجد علاقة بين الممثل المتحرك بوصفه كتلة فيزيقية متحركة على الدوام وبين كتلة المنظر بوصفها كتلة مادية ثابتة في أكثر الأحيان . معتبرا الممثل العنصر الذي يحطم وهم المنظر المسرحي بقوله (**الممثل ذو الأبعاد الثلاثة فعلا يحطم ذلك الوهم تحطيماً كليًا وإن الديكورات المرسومة ستكون في تناقض تام مع الممثل ومع الإضاءة)** (٢) .

وعلى هذا الأساس اعتبر الممثل (**وحدة قياس**) وهنا يقدم أبيا مفهوما ينحصر في أن تكون الوحدة الانسجامية التي يتم خلقها وحدة ثلاثية الأبعاد لكونها ذات خصائص تشكيلية وجمالية في آن واحد .

وعلى وفق ما تقدم فقد صمم ديكوراته بشكل مستويات ومنبسطات ومرتفعات وسلالم محاولا خلق النحت المجسم ، ليؤكد مفهوم الشكل الثلاثي الأبعاد مستخدماً الضوء كوسيلة مهمة وضرورية في تأسيس هذا الفضاء على اعتبار أن الضوء (**يلقي بالظلال ويحدد الأشياء ويجلوها ، وقوته تخلق الانسجام المرغوب الذي يجعل أرضية المسرح والممثل واحدة واحده ذلك أن الضوء أهم عنصر تشكيلي في المسرح)** (٣) .

فلقد عمد إلى استخدام وتوظيف الإضاءة الجانبية التي تساهم في خلق التجسيم للمنظر حينما يضاء جزء من المنظر والجزء الآخر تتحكم به الظلال.

إن الفضل يرجع إلى(**آبيا**) أكثر من فاغنر في تحديد النظرية القائلة **(ضرورة امتزاج المناظر والإضاءة والتمثيل والموسيقى وغيرها من العناصر في وحدة عضوية واحدة)** (٤) .

إن محاولة ربط الضوء بالموسيقى بتقنية منضبطة يحدد (**الطبيعة الباطنية لكل المظاهر**) فإذا كان (**فاغنر**) قد ربط بين الكلمة المنغمة واللحن والعناصر الأخرى لخلق الدراما الموسيقية، فإن محاولات (**آبيا**) أكثر صعوبة في ربط الضوء بالموسيقى ، فالموسيقى يمكن أن تكتب وتنظم وفقاً للنوتة وأن عناصر التنوع والانسجام والتوازن كامنة فيها لكن المشكلة تقع في الضوء الذي لايمكن أن يكتب بشكل نوتة على الرغم من وجود تفاوت في القيمة الضوئية والدرجة اللونية ، فهي محاولة تكتنفها الصعوبة ، إلا أن (**آبيا**) أستطاع خلق هذا التكافؤ بينهما .

(إن الضوء المنضبط والموجه هو النظير المتمم للمقطوعة الموسيقية فتشكيليته وسيولته وتركيزه المتقلب تمدنا لخلق الإثارة في التمثيل) (٥) .

إن آراء (**آبيا**) دفعته لدراسة الضوء دراسة عميقة ذات تجربة غنية ، عندما أكد مفهوما للضوء بوصفه مفسرا عن الأشكال والأنواع والأزمان وترجمة العاطفة إلى أزمنة بيئية وتحديد الملامح عن طريق الإيحاء **(إن حدس أبيا هو إدراكه لما يستطيع الضوء القيام به من دور مباشر في عواطفنا كما تفعل الموسيقى)** (٦) .

وللأسباب ذاتها وضع (**آبيا**) ما يسمى بـ(**الاوركسترا الضوئية**) معولا على وضع نظام للإضاءة بتقنية عالية مقسما مصادر الضوء إلى نظامين (**خاص ومنتشر**) لإمكانية تحديد وتفريق الضوء وتنويع اتجاهاته مقسما المصابيح وفقا للواطية مستخدما مجموعة من العقد الضوئية ومحولا

العمل عليها وفق مد وجزر واتصال وانفصال موزعا لوحة البورد بوصفها لوحة للأوركن الضوئي (**وكان كل مصباح أداة منفصلة تتحمل ضبطا من التأثير السيمفوني الخاص**) (٧) .

لقد وجد(**آبيا**) أمامه أن الممثل ثلاثي الأبعاد وأن خصائص المنظر باتت ثلاثية الأبعاد من خلال الظل والضوء واللون بحيث إنها شكلت تجسيما يوحي بذلك . فقد وجد من المناسب أن تكون هناك موازنة دقيقة بين حركة الممثل بجسده الفيزيقي وبين كتلة المنظر ، فالممثل عنده (**يمثل الفضاء الخالي ... وان الممثل الحي والتعبير عن حياته يتم بالحركة وهو لا يشغل الفضاء بحجمه فقط بل بحركته**) . (**السرعة والبطء**) . فنحن إذن نمتلك الزمن وهكذا يشتمل قياس المكان على قياس الزمن (٨) .

إن محاولات (**آبيا**) كانت تنحصر في عملية التجسيم الكلي لفناء العرض . لخلق التكوين المجسم في كل الاتجاهات .

وعلى ضوء ما تقدم فقد حصر آبيا نظريته في صورة العرض البصرية عندما وجد بالاكتشاف والتجربة علائقية منسجمة بين المنظر والممثل والإضاءة والموسيقى في تشكيل العرض بوصفها وحدة واحدة كما مر ذكره .

وبهذا يمكن تحديد نظرية (**أدولف آبيا**) كما يلي :

(الممثل المتحرك والأرضية الأفقية والمنظر المتعامد الخطوط والإضاءة والموسيقى تحكم كل أعمالي) .

إن محاولات (**آبيا**) في جماليات الإخراج المسرحي قد خلقت لنا مهمة جديدة في الإعداد المسرحي المرن ذي الإبعاد الثلاثة ، ويبدو أن مسرح آبيا أفق ممتد إلى المجهول في مخيلتنا ، من الممكن الاندماج فيه واستحضار ما يمكن استحضاره . وان لحظات الإبداع لا تقف عند حد معين ، وهي بمثابة مفاتيح للمخرجين خليقة بأن تنجز مثل هذه المهمة .

إن نظـرة ثاقبـة لنظريـة آبيـا تحيلنـا إلـى مـا يمكـن للعقـل المبـدع أن يترجمـه مـن أفكـار وان السـمات الحركيـة للممثـل المتحـرك وللمنظـر المسـرحي تـوفر لنـا مسـاحة كبيـرة لـلإدراك الحسـي والـذهني علـى حـد سـواء ، وان المحاولـة التـي وحـدت بـين عناصـر العـرض كانـت قـد وفـرت للاوركسـترا عمليـة توحيـد الآلات الموسيقية فـي نغـم وإيقـاع واحـد . ولعـل آبيـا قـدم لنـا خصوصـية فـي رسـم الفضـاء المسـرحي بالأشـكال المعبـرة عـن ماهيـة الفكـرة ، ثـم إن بعضـا مـن آراء آبيـا لـم يكتـب لهـا النجـاح لعدم تـوفر الإمكانـات، لكنهـا قـد تحققـت اليـوم بفضـل التكنولوجيـا علـى مسـتوى تقنيـات الإضـاءة المعاصـرة ومنهـا ليـزر النحـاس وليـزر الـذهب وحركـة أجهـزة الإضـاءة والسـيطرة عليهـا بإدخـال أنظمـة الحاسـوب فـي تحديـد ودقـة زمـن اشـتغال المصـباح وقوتـه ودقتـه تقابلهـا التقنيـات الصـوتية والمـؤثرات ذات الكفـاءة العاليـة فـي ضـبط الإيقـاع والـنغم علـى جهـاز واحـد قـد يكـون بـديلا عـن فرقة الاوركسترا التي استخدمها (**فاغنر**) .

إن حـدس (**آبيـا**) لمـا يقـوم بـه الضـوء والموسـيقى قـد أفـاد منـه الكثيـر مـن المخـرجين بعـده ومـنهم(**كـريج**) ولهـذا السـبب اعتبـر آبيـا مصـمما كمـا أعتبـر نقطـة تحـول أساسـية فـي بنـاء صـورة العـرض البصـرية ، وتحقيـق حلـم أكثـر مـن مخرج في إمكانية إنجاز أية رؤية وإيصالها إلى المتفرج بيسر .

ادوارد كوردن كريــــج
Gordian Greek
((١٨٧٢ - ١٩٦٦))

تشـير معظـم الدراسـات التـي تناولـت تجـارب (**كـريج**) بأنـه يعتبـر واحـداً مـن أكثـر رجـالات المسـرح فـي إثـارةً الجـدل ، وان تجـارب (**كـريج**) انحسـرت بالموجـة الجديـدة للمثـاليين الجـدد أمثـال (**آبيـا**) والـذين رفضـوا التقليـد بالواقعيـة واتجهـوا نحـو الرمزيـة التـي قـال عنهـا (**كـريج**) (**أحسـب انـه ينبغـي ألا يكـون ثمة من ينازع في أمر الرمزية ولا من يوجس منها خيفة**) (٩) .

ولعـل مـن الأهميـة التـذكير بـأن (**كـريج**) كـان رسـا مـاً ومصـمما بارعـاً . وقـد كانـت مرافقتـه لوالدتـه ألممثلـه (**ألـن تيـري**) أثنـاء التمـارين أفادتـه كثيـراً بـالاطلاع علـى عمـل الفنـانين والمصـممين خلـف الكـواليس ، ممـا حـدا بـه أن يقـوم بتصـميم منـاظره وأزيائـه وكلـ مـا لـه علاقـة بـالعرض . وقـدم للمسـرح أعمـالاً تراوحت بين نثرية وشعرية وغنائية .

اسـتندت أفكـاره المسـرحية الأوليـة ، فـي تبنـي تصـورات مسـتقبلية انحسـرت بـأن الجمهـور يـأتي للمسـرح وهـو يهفـو إلـى الرؤيـة ، أكثـر ممـا يهفـو إلـى الاسـتماع ، فأصـبح إلمامـه بالمسـرح منصـبا مـن خـلال القـيم الرمزيـة والتشـكيلية ، لا مـن خـلال الكلمـات وحـدها ، ولعـل هـذه الأفكـار هـي مـا اسـتند عليـه الكثيـر مـن المخـرجين بعـده ومـن الـذين وجـدوا فيهـا جـزءا مهمـاً مـن إنشـائية الفضـاء المسرحي ، ومن الذين تأثروا بتوجهاته هو (**آرتو**) .

وقـد علـل وجهـة النظـر هـذه بـأن (**عـالم الفكـر الإنسـاني يتضـمن مواقـف لا ترقـى الكلمـة إلـى التعبيـر عنهـا تعبيـرا واضـحا ..... بينمـا تنـتج لغـة المسـرح العضـوية الحركـة والإشـارة والعناصـر الماديـة فـي التعبيـر عنهـا تعبيـرا كاملا)** (١٠) .

وعليه فقد انصب اهتمامه بالجانب البصري التشكيلي للعرض مستعيناً بقدراته الفنية كاشفاً عن موهبة كبيرة في رسم الفضاء التشكيلي ،محاولاً توظيف القيم الرمزية والشاسيهات العالية والمناظر المفعمة بالهرمونية اللونية والكتل الكبيرة مستعيناً بالإضاءة لتحقيق عنصر التجسيم وكأنه يثري الحياة بصيغة الإبهار ، حينما عاش تجربة التصميم لأكثر أعماله التي يمكن حصرها في (**جعجعة بلا طحن** ، **هاملت** ، **فينيسيا** ، **ماكبث**) .

إن ما يدعو (**كريج**) للتوجه نحو البصريات يؤشر في الجانب الآخر ظهور مرحلة التوجه نحو النظريات الجمالية بعد (**بوماجارتن**) والذي استخدم مصطلح الاستطيقا في مفهومه الجديد ومحاولاته ضمها إلى ميدان العلوم الوضعية . غير أنها أصبحت تعرف (**بعلم الأشكال**) واقتصر علم الاستطيقا على الجمال في الفن ، على اعتبار أن وجهة النظر الجديدة تبحث في الشيء ذاته وعلى العناصر التي جعلته جميلاً أو قبيحاً ، فالجميل جميل بذاته مما يتفق مع رأي (**كانت**) للجمال ، وهنا نجد كياناً رحباً لنشاط النزعة الشكلية (**الفورمالزم**) عند (**كريج**) والتي استند إليها وتبناها معظم المخرجين بعده وهي نظرية (**الفن للفن**) .

كان يرى أن المخرج هو المسؤول عن كل صغيرة أو كبيرة في العرض ، وعليه أن يستغني عن المصممين وان يكون هو المسؤول عنها ، فرأي واحد أفضل من تسعة آراء متباينة ، ويبدو للمطلع أن (**كريج**) ينحو نحو السينوغرافيا بلا شك . ولكي يحدد مسار الاتجاه الفني بدأت كتاباته وآراؤه عن المسرح والتي اعتبرت تنظيرات بقوله : (**بعد التطبيق تأتي النظرية**) (١١) .

وقد بانت خطوط نظريته واضحة منذ أن حدد خصائص مهمة ، وأسس فنية للعناصر التي يمكن الضرب عليها لتحقيق النظرية ، معتبراً الجمال من عالم الروح لا من عالم الواقع ، إذ (**ينبغي للحياة أن تعكس**

صورة الروح ، وإذا كان الشكل في تلك الصورة هو الشخص الحي ، فبناءً على جماله ونظرته ينبغي أن يبحث عن اللون المناسب له في ذلك العالم المجهول ...عالم الخيال) (١٢) .

وعلى ضوء تحديده لماهية اللون في عالم الخيال ، عكف على استخدام لون واحد أو لونين في العرض المسرحي ودرجاتهما أو تدرجاتهما ، موزعاً جهده اللوني على المنظر المسرحي والضوء الملون ،مستنفراً قدرة الظل والظلال على منح الأشكال والشاسيهات بعدا تجسيميا يرتقي إلى الإبهار.

وفقا لتلك النظرة وجد أن الأهمية التي ينبغي للمخرج ملاحظتها على الممثل ، أنه يجب آن يكون عنصرافاعلاً يعمل ويبدع كما تبدع العناصر ألأخرى ، وقد حاول إيجاد عدة وسائل لتغيير عمل الممثل وإبعاده عن مبدأ التقليد ونقل الواقع ، ولما لم يوفق في ذلك بات يبحث عن دمى أو (**سوبر ماريونيت**) تستجيب لكل ردود الأفعال الانفعالية .

(فالممثل يجب أن يستلهم في تمثيله عالم الروح الغامض) (١٣) .

وعلى ضوء نظرته إلى الروح اخضع جميع العناصر الأخرى للغرض نفسه ، فقد اتسمت تصميماته المنظرية بالارتفاعات الشاهقة والعملاقة وهي تراكيب تقترب من المعمارية التي تثير روع المتفرج ، مستخدما الضوء واللون لمنحهما القيمة الجمالية . وبهذا أستطاع (**كريج**) أن يولف بين حركة الممثل والمنظر واللون لبناء الصورة بمهارة عالية ، وقد عمد إلى خلق سميترية في المشهد الواحد بين الأشكال وفق نظام المربع ، أي جعل المساحة المعدة للمشاهدة مساحة تشتغل وفق نظام المربعات بالخطوط الطولية والعرضية،محاولاً وضع موازنة أخرى بين الزي واللون والخلفية، وعن طريق تماثل الألوان وانسجامها إيقاعياً يفرض على المشاهد نوعاً من الدهشة والمتعة الحسية .

إن صناعة المشهد وصياغته عنده تتسم بالشاعرية العالية بفضل تصوراته الإبداعية التي تنهض على مفهوم أن المسرح هو الحياة (**وأن الحياة هي الفعل في القاعة أو الشارع ، شيء يرى أولاً ثم يسمع ويفهم بعد إذ)** (١٤) .

وعلى الرغم من أن السماع يأتي متأخراً إلا أنه ربط الحركة بالموسيقى ، وهذا يعني خضوع الحركة للإيقاع المنغم ، والذي يرسم للحركة خطوط الشاعرية كما يراها هو ، أي كما تفعل الموسيقى في شاعرية الفضاء . إن (**كريج**) يقلب المفاهيم المعمول بها في المسرح ، ويؤطر تجربة إخراجية قل نظيرها بدعوته إلى جعل الفضاء المسرحي لقفص المشهد، مفعماً بالحيوية والجمال من خلال خلق الصورة المعبرة ، وبناء التكوين المتغير بتغير الضوء واللون والظل والظلال ، ودراسة الحجوم والأشكال الخاضعة إلى الرمزية المنسجمة بإيقاع يبعث على الرضا والدهشة معاً .

وعلى هذا الأساس فأن النصوص التي تعامل معها رغم واقعيتها أو رمزيتها ، فقد خضعت لمبدأ البناء الصوري ، وتفعيل العناصر الرمزية فيها لأقصى حد ، وبدأ المسرح من حينها يهتم بالجانب التقديمي أو الإيهامي .

وفقا لما تقدم فإن نظرية (**كوردن كريج**) تنحصر في :

(أن نظرية المسرح التشكيلي البصري، تنهض على تثوير عالم الروح، بفعل وشاعرية الحركة ، والعناصر المادية ثم الخطوط والألوان وضبط الإيقاع لخلق الانسجام) (١٥) **.**

ويمنح كريج كل عنصر من العناصر الداخلة في صلب المشهد أهميته بحسب اشتغاله

فالفعل عنده هو روح التمثيل ، والحركة تعني الإيماءة والإشارة ، والرقص جوهرالإيقاع ، والكلمات جسم المسرحية ، والخط واللون هو قلب المشهد ، والصمت هو كل الكلمات المنغمة والمنطوقة) (١٦) .

إن العناصر السالفة الذكر هي التي تصنع نبض الحياة والجمال في المشهد ، فيما إذا عولجت بذهنية إبداعية ، ومن شروطها أن يكون عنصر الانسجام هو العنصر الموحد لجميع هذه العناصر مجتمعة ، ففن المسرح ليس واحدا من تلك العناصر أطلاقاً .

أخيرا يعتبر(**كريج**) حلقة وصل بين السابقين واللاحقين من المخرجين. شهدت له أوربا وأمريكا وتسابقت مسارحها إلى الانتفاع بتجربته الإخراجية . أما انكلترا فقد وضعت أسس نهضتها المسرحية وفقاً لتعاليمه ، في عام (**١٩٠٥**) بايعه فنانوا أوربا وأمريكا بوصفه رائد الإصلاح المسرحي . ..... ذلك لكونه أبدع نظرية المسرح البصري التشكيلية .

فسيفولود مايرهولـــــد
Vsevolod Meyerhold
((١٨٧٤ - ١٩٤٠))

(كل عرض مسرحي من عروض مايرهولد هو مسرح جديد)
(فاختنكوف)

يعتبـر(**مايرهولـد**) أحـد أهـم الأركـان الأساسـية فـي المسـرح العـالمي ، وذلـك لجهـوده المتميـزة وإبداعاتـهالمتواصـلة فضـلاً عـن مسـاعيه فـي تقـديم خصـائص واكتشـافات شـملت تطـوير عمـل المخـرج والممثـل . ولأهميـة تجاربـه ألمسـرحيه ، فقـد زاره (**برشـت و بسـكاتور وآبيـا وكـريج**) ، للاطـلاع علـى تجاربـه وتوجهاتـه ومداخلـه نحـو الرمزيـة . ونجهـل الأسـباب التـي دعـت (**أريـك بنتلـي**) لعـدم تنـاول مايرهولـد بكتابـه نظريـة المسـرح الحـديث ضـمن العشـرة المبدعين .

وعـوداً علـى بـدء فـإن تجاربـه فـي الاكتشـاف والإفـادة قـد جعلـت منـه مخرجـاً تجريبيـاً ناجحـاً . ومـن الجـدير بالـذكر أننـا ينبغـي أن نقـيم تجربـة (**مايرهولـد**) بالمقدمـة السـالفة لكـون روسـيا كانـت معزولـة عـن العـالم تمامـاً بالجدار الحديـدي فلـم يكـن يسـمح للأفـراد فـي روسـيا آنـذاك بالسـفر مـن والـى الـبلاد لتقـديم تجـاربهم أو الاحتكـاك بـالآخرين . وللسـبب ذاتـه لـم يغـادر(**مايرهولـد**) الـبلاد ليحتـك بتجـارب الآخـرين والإفـادة مـنهم وليطلـع الآخـرون علـى تجاربـه خـارج روسـيا . ويمكـن القـول إن تجاربـه واكتشـافاته باتـت حبيسـة السـور الحديـدي مسـتندًا علـى قدراتـه الإبداعيـة فـي العطـاء .بوصـفه لـم يتـأثر بتجـارب الآخرين لكنهم تأثروا بتجربته .

بـدأت مسـيرته مـع فرقـة (**ستانسلافسـكي**) فـي مسـرح موسـكو الفنـي ، وهـذا يعنـي أن بداياتـه كانـت واقعيـة . ثـم مـا لبـث أن تمـرد علـى أسـتاذه سـتان

وأنفصـــل عنـــه ليخـــتط لنفســـه تيـــارا مضـــادا للطبيعيـــة والواقعيـــة إذ يـــرى **(أن المسرح ليس مجرد محاكاة شاحبة للحياة وإنماهو شيء أكثر عظمة ً وأعمق تعبيرًا عن الحياة نفسها)** (١٧) .

أصـر **(مايرهولـد)** علـى قلـب القاعـدة التقليديـة ورفـض مبـدأ التظـاهر والإدعـاء ، مطالبـاً ممثليـه بمخاطبـة الجمهـور . كمـا دعـا إلـى تنفيـذ أفكـاره بحرفيـة مملياً على ممثليه في التدريب **(راقب ما أفعل وقم بمحاكاتي)** (١٨) .

قـدم مجموعـة مـن المبتكـرات رافضـا أيـة محاولـة لتغطيـة الكشـافات أو إخفـاء السـقالات وأمـر ممثليـه بالتعامـل معهـا أحيانـا والعمـل فوقهـا ، وبهـذه الصـيغة انتقـل **(مايرهولـد)** عـام **(١٩٠٧)** إلـى تبنـي الاتجاهـات اللاواقعيـة .إنـه يشـكل أول خـروج علـى الواقعيـة المحكمـة والدقـة التاريخيـة والواقعيـة النفسية الستانسلافسكية .

قـام بتحقيـق تجاربـه فـي مسـرح موسـكو عنـدما دعـاه **(سـتان)** ، فأنشـأ أول أسـتوديو مـع عـدد مـن الممثلـين وآخـرين مـن المصـورين والموسـيقيين لتحقيـق حلمـه فـي المسـرح المثـالي ، ثـم قـدم عرضـين أحـدهما **(لمترلنـك)** والآخـر **(لهاوبتمان)** .

وكـان مـن نتـائج هـذين العرضـين أن وضـع **(مايرهولـد)** مجموعـة مـن القواعد التي يستند إليها في تجربته الجديدة .

(١) البساطة المعبرة للديكور .

(٢) قدرة الموسيقى والإضاءة كوسيلتين تجريديتين للتعبير عن أفكار المخرج .

(٣) اعتبار الفراغ المسرحي فراغاً مجرداً يعطيه الفنان التسمية التي يريدها .

(٤) البحث عن أسلوب لأداء الممثل (١٩) .

وكـان مـن نتـائج الأسـتوديو لاحقـاً تحديـد طبيعـة المسـرح الشـرطي وفقـا لمبـدأ الأسلبة * الـذي يسـتلزم قيـام الشـرطية والتعمـيم والرمـز فـي إنشـائية العـرض المسرحي .

وللإشارة إلى موضوع الشرطية نؤكد بأن (**مايرهولد**) لم يستند في تياره الجديد على فلسفة معينة أو نظرية خاصة تكون بمثابة نقطة انطلاق للاتجاه الذي اعتبر في حينه خارج المألوف في مسرح موسكو الفني ، غير أنه وجد في نظرية (**بافلوف**) الشرطية وآراء (**جيمس لانغ**) ما يعزز توجهاته ، وقد أرسل (**لبافلوف**) عدة رسائل ، توضح موقف (**مايرهولد**) لتدعيم توجهاته العلمية في الشرطية ، وتقوم نظرية (**بافلوف**) على أن جميع أنواع المثيرات (**أضواء - روائح - ألوان**) لابد أن تنتج استجابات شرطية لدى الفرد ، وقد ربط (**مايرهولد**) مفاهيم (**بافلوف**) بالمسرح على اعتبار أن خلق المثيرات في العرض يؤكد حصول استجابات عامة في الصالة .

ولذا عمد إلى تصوير السمات الخارجية والداخلية بجميع الوسائل الممكنة ، لتحليل وتقديم الظاهرة ثم تقييمها بالوسائل التعبيرية والتركيب الداخلي مستنداً إلى إيجاد وسائل عديدة لتحقيق هذا الغرض ، عدت فيما بعد مكتشفات تجريبية لم يسبق أن سعى إليها غيره .

.... إن المسرح الشرطي لا يبحث في تنوع (الميزان سين) بل يخلق صوراً سريعة التبدل معتمدا على رشاقة الخط وتلوين الأزياء وتحطيم الديكورات الموضوعة بمستوى واحد ، ورفض الأضواء الأمامية وحث أداء الممثل على اللفظ والحركة البلاستيكية (٢٠) .

بعد غلق الأستوديو انتقل (**مايرهولد**) إلى بطرسبرغ ليواصل تجاربه مع الممثلة (**كوميسيار جيفسكايا**) ويحقق ما عجز عن تحقيقه في موسكو ، بعد أن ذللت جيفسكايا أمامه الصعاب كونها كانت تتعاطف مع المبادئ اللاواقعية وتشجع الحركات الجديدة .

في هذه الحقبة أخرج عملين (**الأخت بياتريس وهيدا غابلر**) **"والمسرحيتان قدمتا بالأسلوب المؤسلب إذ عمد إلى استخدام شاشات لبيان**

الشخصيات كأنها منحوتات بارزة جاعلاً السماء والأثاث مصبوغة باللون الأزرق في محاولة لترميز اللون " (٢١) .

إن محاولة استخدام اللون الواحد المر مز قد تم تعميمه على أكثر من مشهد وعلى عدد من المسرحيات وأن صيغة الرمز تأتي عن طريق إسباغ الفضاء المسرحي باللون بحيث يطغى على المشهد برمته .

في المرحلة الثانية بعد أن ترك العمل مع (**جيفسكايا**) عمد إلى توظيف جديد للبصريات عندما حاول وضع مناظر مسرحية بلغ عددها أثني عشر منظرا بكليتها على الخشبة مستخدما نظام العزل الضوئي عند الحاجة لأحد هذه المناظر وهي تجربة جديدة مازالت تستخدم إلى يومنا هذا .

في الجانب الآخر حاول البحث عن أسلوب جديد في عمل الممثل حينما فرض نوعا من الاقتصاد في التمثيل بحيث أن الممثل يتمتع بقدرة على التحفيز الانعكاسي (**وهي من آراء بافلوف**) عندما يكون في بحبوحة فسيولوجية ، ولما كان الممثلجاهلاً بقوانين البيوميكانيكية فإن من الضروري أن (**يبدع أشكالاً في المكان وهذه الحقيقة توجب دراسة البيوميكانيكية**) ** (٢٢) .

على اعتبار أن الانفعال في الواقعية يعطل عمل الممثل في الاستجابة ، فالشرطية بعمل الممثل تنحصر بقيام استثارة عالية في الحركة لتحقيق استجابة بالقوة نفسها .

وعلى الرغم من تأكيده بأن الإضاءة والموسيقى وسيلتان تجريديتان للتعبير عن أفكار المخرج ، إلا أنه وجد أن الموسيقى تأتي بالمرحلة الثانية من التوكيد وهو يرفض الإلقاء المصاحب للموسيقى ، على اعتبار أن الأداء دون مصاحبة الموسيقى أسهل ، وإذا كان هناك أداء منسجم مع الموسيقى فهو إذن يأتي بالمرحلة الثانية لخلق الاستثاره ،ويقدم حلاً جديدًا، حينما يؤكد بأن الإشارات والإيماءات التي تصاحبها الموسيقى هي أكثر تعبيرا من أن يرافقها

أداء صوتي ، ذلك أن لغة الإشارة والإيماءة مع الموسيقى أكثر تعبيرا وبلاغة لتحقيق الاستجابة . وهذا ما ركزت عليه الدراسات السيميائية حالياً .

في حين أن الإضاءة في منهجه يكتنفها الرمز لكن الموسيقى يكتنفها الانسجام مع الأداء الحركي . وبهذا يخلق نوعاً من المثالية التجريدية المنظمة ، ويرى بأن الموسيقى الغير مخصصة للعرض من قبل موسيقار يجب أن تخضع لدقة الاختيار ثم البحث عن مكان ملائم لزجها فيه دون أن تحدث تنافراً مع الحدث (٢٣) .

وبما أن فناني الديكور يقدمون شكلاً لا ينسجم مع الممثلين موازنة بأجسامهم ، فأن الشرطية في المسرح تبحث عن شكل ديكوري يبتعد عن التسطح ويتحمل دلالة رمزية من خلال الزي والتشكيل والخطوط ، على أن تخلق مكانية جديدة تتصف بالاقتصاد في التعبير ووضع الأشياء بشكل قابل للتصديق في خيال المتفرج .

وعلى ضوء ما تقدم أبتدع (**مايرهولد**) ما أسماه (**المنظر التركيبي**) الذي يرتفع أحياناً عن سطح الخشبة ويحتوي على مساحات متعددة الارتفاعات تتصل بها سلالم وتوضع لها أسيجة غير منتظمة كما يدخل عليها الآلات المتعددة والعجلات المتحركة ويستخدم لهذا الغرض خلفية ساندة ليمنح حرية واسعة للتحرك عليها ، دون أن يترك أثراً واقعياً ، بل أثراً تجريدياً يرتفع نحو كشف كل الخصائص . محدداً من خلال الإضاءة الجانبية والخلفية والعلوية حركة الممثل على المنظر، فالمنظر برأيه دعامة خلفية للممثل وليس أهم من الممثل لأن الشرطية في المنظر تستثني كل أمكانية في تحقيق المحتمل الواقعي . وبهذا التصور عمد إلى إيجاد ديكورات عارية مدعومة بالخلفية المضاءة أو السينما أو السلايدات ، إن هاتين الوسيلتين قد شملتا عدداً من أعماله فإدخال السينما والسلايد ليحقق تأثيراً تجريدياً للحدث يتفق مع مثالية (**مايرهولد**) ورمزيته .

في المرحلة اللاحقة كان يطرح مفاهيم جديدة بعد الثورة الاشتراكية لابتداع مسرح سياسي ودعائي يسهم للترويج لثورة أكتوبر، ومن أشهر أعماله في هذه الفترة (**البق والحمام**) ضمن هذه المرحلة أدخل الموسيقى بصفتها عاملاً مهماً لتحديد الزمكانية في العرض المسرحي فضلاً عن توكيدها لجانب التجريد الانطباعي الذي سعى آلية مسرحه الجديد ، حينما أوجد علاقة روحيه للموسيقى دون تلك العلاقة التي سعى لها (**فاغنر**) .

أما دراسة الاتجاه الإخراجي فإن (**مايرهولد**) أصر على تحطيم كل الأشكال الواقعية التي جاء بها (**منغن وستان**) رافضاً فكرة ترك العمل بعد العرض الأول . ثم عمد إلى رفع الستارة واستخدم الشمعدانات وترك أضواء الصالة مفتوحة أثناء العرض ، ثم مد خشبة المسرح نحو الصالة (**في العرض الشعبي نزل بالعرض إلى الصالة**) واستخدم الشاشات على جوانب المسرح (**الدروع**) . وبهذا حطم خطوط الواقعية التي كانت ترتكز عليها ، والمخرج برأيه مذلل للصعوبات ومنظم للعرض دكتاتوري النزعة على الممثل والفنيين على حد سواء . إلا أنه لم يسقط الكاتب الدرامي من منهجه معتبراً (**العلاقة المثلثة**) هي الأساس . وتقوم العلاقة المثلثة على شكل هرم يتربع المخرج على قمته في حين يتربع الممثل والمؤلف على قاعدته ويضع الجمهور مقابل الهرم بوصفه المراقب والمشاهد لإبداع الثلاثة .

وبهذا يرسم مايرهولد خطوط المسرح الشرطي الذي يرتب فيه كل شيء وفق قاعدة التجديد والتجريد في الشاعرية والرمزية والمسرح المجازي (٢٤) .

ثم يلج بمدخل حول العلاقة المستقيمة ، والتي تدعو إلى أن يقف رباعي المثلث السالف الذكر على خط مستقيم (**المؤلف - المخرج - الممثل - المتفرج**) بفرضية أن الممثل يكشف روحه الحقيقية للمتفرج ويأخذ المخرج

دور المؤلف ليساعد الممثل على نقل الأفكار . وهي العلاقة التي أستقر عليها أخيراً .

فهو إذن يقلب كل المعادلات في المسرح أبتداءا من كسر الجدار الرابع ، واستخدام الدروع للفعل والكشف عن أجهزة الإضاءة والشبكات و السقالات ورفع البراقع العلوية واستخدام الإضاءة الجانبية والنزول بالعرض إلى الصالة والعودة إلى استخدام الشمعدانات والتركيز على المنظر التركيبي وإدخال الرمز في كل البصريات وتوظيف البيوميكانيكية على جسد الممثل .. الخ ، وبهذا يحطم الأشكال والقواعد السابقة كافة.

يتضح مما سبق أن نظريته محصورة في ميوله نحو التجريب والاكتشاف . فهو كما يبدو يسعى لتقديم رؤية إبداعية في كل عرض مسرحي على أن تبقى التركيبية البيوميكانيكية هي الأساس في عمله مع النص . وقد نجح فعلاً في تطبيق طروحاته .

وفي استعراض شبه شامل لعروضه يمكننا إيجاز توجهاته . ففي أحد عروضه استخدم طاحونة للهواء متحركة وشراعاً كبيراً يحمل حروفاً وترك المنظر خاليا تماما ، ثم عمد بعد الثورة إلى اختصار الأزياء التي تشبه بدلات العمل لكل الشخصيات (**بدلات عمالية**) وميز شخصية عن أخرى ببعض الإكسسوارات محاكاة للبروليتارية مطبقا نظريته في جميع إنتاجا ته ، ثم أدخل اقتباسات من الفن المستقبلي التزيني عام (**١٩٢٣**) تبعها فيما بعد باستخدام السينما والأثاث والآلات ، أما في عروضه اللاحقة عمد إلى إدخال الشعور المستعارة والتوكيد على عنصر الإيقاع باهتمام عال.

وقرب (**البيوميكانيكية**) من الرقص والأكروباتيك عام (**١٩٢٥**) وما بعده قدم (**المفتش العام**) فأضاف عنصر البانتوميم والتابلوهات وشخصيات إضافية كما أدخل ديكورات متحركة مستخدما الزخرفة معالجا أزياء الممثلين بإخضاعها للفترة ثم استخدم المنصة المتحركة ، وضمن هذه

الفتـرة أكـد كثيـرا علـى الحركـة المؤسـلبة ، وتعـد هـذه الفتـرة بنظـر البـاحثين قمـة نجاحـه. ومـا يؤاخـذ عليـه هـو أنـه كـان مفرطـا بالتجديـد ولـيس الاكتمـال ، وضـلوعه بتسييس المسرح إبان فترة الثورة (٢٥) .

ووفقــا لمـــا تقـــدم يمكـــن حصـــر نظريـــة (**مايرهولـــد**) ضـــمن المنطـــوق الآتــي : (**إن خصوصـية المسـرح الشـرطي تقـوم علـى الانسـجام بـين المنظـر التركيبـي وبلاسـتيكية الحركـة الجسـدية المدعمـة بالموسـيقى فـي الفضـاء المـر مز باللون لخلق الاستثارة**) .

<u>مصادر الفصل الثالث</u>

(١) أريك بنتلي ، نظرية المسرح الحديث ، تر يوسف عبد المسيح ثروت ، بغداد : وزارة الأعلام (١٩٧٥) ، ص (٢٢) .
(٢) نفس المصدر أعلاه والصفحة .
(٣) نفس المصدر السابق . ص (٢٥) .
(٤) فرانك م هوايتنج . المدخل إلى الفنون المسرحية ، تر كامل يوسف ، القاهرة : (١٩٦١) ص (٢٠٢) .
(٥) أريك بنتلي . المصدر السابق ، ص (٢٧) .
(٦) نفس المصدر، ص (٣٢) .
(٧) نفس المصدر أعلاه ، ص (٣٥) .
(٨) عقيل مهدي يوسف ، نظرات في فن التمثيل ، بغداد : جامعة بغداد (١٩٨٨) ص (٦٠) .
(٩) ادوارد كوردن كريج ، في الفن المسرحي ، تر دريني خشبه ، القاهرة : مكتبة الآداب (١٩٦٠) ص (٢٩٦) .
(١٠) أنظر سعد أردش ، المصدر السابق ، ص (١٠٠) .
(١١) سامي عبد الحميد ، ابتكارات المسرحين في القرن العشرين ، بغداد : (٢٠٠٧)،ص(٥٥) .
(١٢) كوردن كريج ، المصدر السابق ، ص (١١٤) .
(١٣) نفس المصدر ، ص (١٠٥) .
(١٤) نفس المصدر أعلاه ، ص (٦٨) .
(١٥) للمزيد أنظر ، اريك بنتلي المصدر السابق ، ص (١٠٤) ـــــ (١٤٤) .
(١٦) م . هوايتنج ، المصدر السبق ، ص (٢٠)
(١٧) نفس المصدر والصفحة .
(١٨) أنظر سعد أردش ، المصدر السابق ، ص (٢٢٨) .
(١٩) للمزيد أنظر فسيفولود مايرهولد ، الكتاب الأول ، ص (٨٧) .
(٢٠) للمزيد أنظر سامي عبد الحميد ، المصدر السابق ، ص (٨٨) .
(٢١) مايرهولد ، الكتاب الثاني ، ص (٣١) .
(٢٢) مايرهولد ، الكتاب الأول ، ص (٣٥ ـ ٤٢) .
* تم تحديد مفهوم الأسلبة في باب المصطلحات . المؤلف .
* البيوميكانيكية تعني بلاستيكية الجسد ومرونته وتشمل الحركة والإيماءة والإشارة عند مايرهولد .
(٢٣) قراءة في ملاحظات مايرهولد العامة ، الكتاب الأول والثاني المصدر السابق .
(٢٤) راجع سامي عبد الحميد ، المصدر السابق ، ص (٩٦ ـ ٨٩) .

الفصل الرابع

المسرح اللاأرسطي

أروين فردريش ماكس بسكاتور

Erwin Piscator

((١٨٩٣ - ١٩٦٦))

(بسكاتور أستاذي ومعلمي الأول)
برشت .

في بداية القرن العشرين ظهرت في أوربا ومنها ألمانيا ، تيارات فكرية وتوجهات سياسية واقتصادية أدت إلى متغيرات في البنى الاجتماعية ، وبالتالي انعكست فنياً على الواقع بصيغة مدارس ومذاهب وتيارات مسرحية حديثة .

غزت ألمانيا أفكار (**الطبيعيين والتعبيرين والدادائيين**) وكان لظروف الحربين الأثر الواضح في تجدد التوجهات ونضوج بعض التيارات المسرحية . وبالتالي بروز عدد من المخرجين قدموا كل إبداعاتهم ، وكان ممن اعتلوا الصدارة (**بسكاتور وبرشت و راينهارت وكتاب أمثال لينو بو وسترندبرج وفيد بكتيد وبيتر فايس**) ، كما برز تيار المسرح التعبيري الذي فرض بدوره إسقاط الأسطورة أو الذات الداخلية للمؤلف مما وسم التعبيرية بنزعة ثورية .

في خضم هذه الأحداث برز تيار المسرح السياسي ثم ما لبث أن توشح بأسماء عديدة فقد سمي بالمسرح الوثائقي أو التحريضي ، والتسجيلي والبروليتاري (**العمالي**) ويعتبر(**بسكاتور**) من أوائل المهتمين بهذا الاتجاه

الجديد وأحد المؤسسين له ومن الصفوة الذين قننوا تثبيت ركائز المسرح السياسي، وقد نهل من تجربته الكثير ممن جاؤوا بعده ، ولد (**بسكاتور**) في عائلة فقيرة من الرعاة عام (١٨٩٣) وقد استهواه فن المسرح بعد أن أكمل دراسته للفلسفة والفن .

بدأ عام (١٩١٣)ممثلاً مبتدءاً في ميونخ ، ثم شارك في الحرب العالمية الأولى كجندي ، والتي أثقلته بأفكار وآلام لصور القتل بين المعسكرين ، فرفض فكرة الحرب وأصبح من المناهضين لها ، وربما لهذا السبب تبنى الأفكار السياسية .

كما أن توجه (**أروين**) المسرحي ينطلق من إيمانه بضعف الطبيعية بوصفها لا تستطيع وضع حلول جذرية للمجتمع . وعلى هذا الأساس ابتكر فكرة المسرح السياسي مستعيناً بالتقدم التقني والعلمي والفكري كما لا يمكن إغفال انتمائه السياسي للفكر الماركسي ، ولعل بحثه عن مسرح متحرك يعود لإمكانية الابتكارات والاكتشافات العلميةفي عصره محاولاً اقتضاب الكثير من التقنيات بسبب الضائقة المالية التي جعلته ينتقل بعروضه من مكان لآخر بحثاً عن استقرار يهيئ له تحقيق أفكاره ، وهي المرحلة الأولى من توجهه المسرحي .

إبان هذه الفترة كانت ألمانيا تضج بالأفكار الثورية والتغير الاجتماعي أمام غياب القانون والرقابة ، إذ كانت ألمانيا ترفع شعار تهديم القديم وبناء الجديد والتي بدورها ألهبت (**بسكاتور**) بتنفيذ ما كان يصبو إليه ، لكونه كان يعتقد (**بأن المسرح السياسي لا يكتفي بعرض الأحداث الفردية ، بل يتخطى ذلك إلى تحليل انعكاساتها الاجتماعية والاقتصادية**) (١) .

ولما كان المسرح البروليتاري دعوة لنشر المبادئ الماركسية . صار لزاماً عليه أن يبحث عن ماهية جديدة للمسرح ، فعمد إلى تجنيد عدد من العمال لنشر هذه المبادئ دون الاعتماد على المحترفين من الممثلين . كما أن

عروضه كانت موجهة لحل مشاكل العمال ، وهو بهذا يعتبر (**مسرحاً نخبوياً**) ... (**كان المسرح الذي يتناول الطبقة العاملة في بداياته مسرح وعظ وعزاء ، يعظ العمال بالالتزام لتحقيق أكبر ربح للرأسماليين ، ويغريهم عن أحوالهم المعاشية المتردية باعتبارها قدرا مرسوما لابد من قبوله والتسليم به**) (٢) .

أما الإنتقالة الثانية ، فكانت تتمحور نحو التوجه إلى الحرفية الدرامية من خلال الوقائع التاريخية المتصلة بها ، عندما عمد إلى نقل الصورة الدرامية إلى (**الحدود الملحمية**) ، على خلفية إكساب العرض الطابع القصصي والوصفي ، واللجوء إلى عدد غير قليل من الوسائل التوضيحية كالمعلقات واليافطات والبيانات والوثائق والشرائح الزجاجية والأفلام التسجيلية ، مستعيناً بربط الحدث بالمعاصرة ، وربط الحياة الداخلية للفرد بالوقائع التاريخية . ويبدو هذا التوجه خليطاً بين الطبيعية والفن الشعبي وخصائص التعبيرية .

إن استخدام السينما والشرائح و السلايدات في متن العرض ، جاء لتثبيت دعائم الموقف التاريخي والقصصي من الحدث ، أو بيان الوثيقة التاريخية وعرضها للتعليق عليها تارة ، أو لمشاركة المتفرج في الحدث لاتخاذ موقف معين منه تارةً أخرى .

ولعل دخول الفلم التسجيلي أو الوثائقي في العرض كان سببا في هذه التسمية . فالتعليم يمنح المتلقي فرصة لفهم المادة المطروحة. ويقع هدف التفسير على العرض الذي يسعى لتوضيح جملة الحقائق التي قدمها التعليم ، وإن الصيرورة الناجمة عن التعليم والتفسير ينبغي أن تخضع لمفهوم المناخ الدرامي الذي يشكل بالأساس الحاضن السياسي للفعل . ذلك أن السينما قدمت وثيقة فلمية ذات خصوصية تقنع المتلقي لعملية الفهم والإدراك . ويستلزم

استخدام تقنيات السينما ثلاث وظائف (**التعليم ـــ التفسير ـــ المناخ الدرامي**) .

لقد اعتمد (**أروين**) التوجه نحو الملحمية من خلال السينما في محاولة لربط الواقع التاريخي بالفعل التمثيلي كمزاوجة بين الاثنين للغرض الدرامي والتعليمي ، لإيضاح الموقف واتخاذ القرار من قبل المتفرج ، كما حاول (**إدخال إضافات على المادة النصية .... وتصوير خلفية الفعل الاجتماعية والاقتصادية**) (٣) .

وبهذا يصبح الفعل في المسرح السياسي (**مركباً**) يحقق المدخل التاريخي في هضم الحكمة السياسية وصولا **للاحتجاج** .. متوجا هذه الخصوصية الاتجاهية في مسرحية (**الرايات**) ، وعلى هذا الأساس اعتبر(**بسكاتور**) مخرجاً أكثر مما هو منظر . فقد قدم للمسرح عدداً من الأعمال نذكر منها • (**الإنسان والجماهير**) (**الرايات**) (**زوبعة فوق غوتلاندا**) (**يعيش ، نحن أحياء**) (**راسبوتين**) (**الجندي الطيب شفايك**) .

ولتوكيد هذا النهج لجأ إلى توظيف (**المنظر التركيبي**) الذي اعتمده (**مايرهولد**) مع تكثيف الابتكارات الميكانيكية والتقنية ، وبذلك استطاع أن يملي الفراغ المسرحي بشقيه الأفقي و العمودي مستخدمًا (**آلات معقدة وثقيلة ودعم خشبة المسرح بدعامات من الحديد والأسمنت ، واستخدام شعارات مكتوبة وأضواء كاشفة وأصوات سيارات وطبول وآلات تهدر وجيوش تتحرك وجماهير تهتف**) (٤) . وبهذا يحطم الأشكال التقليدية للمسرح .

إن أسلوب (**أروين**) يستند إلى فهم دقيق وتخطيط مسبق للعرض المسرحي بين جهد الممثل وتقنيات العرض . فالقضية المطروحة تستند إلى موقف تاريخي أو اجتماعي واضح ، ولتوكيد مفهومية الحقيقة يسنده بالوثيقة التاريخية التي لا تقبل الجدل بوصفها حقيقة دامغة ، بوسائل متعددة كعرض

الوثيقة بشكل سلايد أو فلم سينمائي تسجيلي. يدين من خلالها الموقف بشكل سياسي حتى ليبدو الفعل المقدم كحدث ممتلئ بالشكل والمضمون .

مستوفياً لأغراضه وأهدافه باعتبار (**أن وظيفة المسرح الثوري أن يتناول الواقع كنقطة بداية لكي يوضح التناقضات الاجتماعية ويتخذ منها عناصر اتهام للمجتمع وعناصر دعوة إلى الثورة وعناصر يقوم عليها النظام الجديد**) (٥) .

ولقد بات ذلك واضحاً في عرض مسرحية (**الجندي الطيب شفايك**) .

إن أفكاره المناهضة للحرب والداعية إلى التغيير شملت المجتمع بأسره ...والذي أثر إلى حد كبير في أعمال (**برشت**) فيما بعد ، حتى تعمق في مجراه عقب ذلك بالابتعاد عن النص المكتمل . وعلى هذا الأساس يوظف (**بسكاتور**) (**الفعل**) باتجاهين ، حيث يجعل المتفرج (**يفكر/ ويفعل**) لإثارة الفضول في المعرفة عن طريق التعليمية المعاصرة ، بصيغة عرض الوثيقة لاتخاذ موقف واضح من قبل المتفرج .بصيغة قرار **الاحتجاج** .

وبهذا يمكن تلخيص الخصائص الاتجاهية للمسرح السياسي عند بسكاتور كما يأتي :

(١) المباشرة والبساطة في الطرح لإيصال الموقف الأيدلوجي الثوري .

(٢) تغيير النص وفقاً للموقف والفكرة أعلاه .

(٣) استخدام المنظر المركب والتقنيات لغرض الإحساس بالواقع وتوضيح المعنى .

(٤) يستند على مبدأ التعاطف (**الإدراكي**) لغرض استجابة المتفرج للحدث .

(٥) يسعى مسرحه عن طريق عرض الوثيقة والتعليق عليها لتحقيق الاحتجاج عند المتفرج .

وعلى وفق ما سبق يمكن تحديد المنطوق النظري للمسرح السياسي عند (**بسكاتور**) بما يأتي :

(المسـرح الوثـائقي يقـوم علـى التعليميـة المعـززة بالوثيقـة التاريخيـة والمسـندة بالتقنية ألمعاصره لتحقيق الاحتجاج عند المتفرج) .

ولعـل المسـرح السياسـي كمـا يؤكـد (**برشـت**) مـا لبـث أن تحـول **(إلـى مسـرح حقيقـي، حـين أنضـم إليـه المثقفـون والفنـانون الاشـتراكيون فـي أمريكـا وألمانيـا بعد الحرب العالمية الأولى)** (٦) .

بروتولد برشت
Beltold Brecht
((١٨٩٨ - ١٩٥٦))

يعد (**برشت**) من المنظرين والمبدعين القلائل الذين عرفهم المسرح العالمي ، بوصفه من المساهمين نظرياً في تغيير دفة المسرح إلى نظرية جديدة استحدثت الكثير من المفاهيم أبتداءامن بنية العرض وصولاً لأصغر مفردة في عمل المخرج ، ليقدم لنا أسلوباً ناهضاًللمسرح الملحمي كونه بديلاً للمسرح الدرامي التقليدي .

ولد (**برشت**) في شباط (١٨٩٨) ، وهو شاعر وناقد وكاتب قصة قصيرة ، درس السينما والطب ، وعمل في أحدى المستشفيات العسكرية إبان الحرب ، قدم أعماله في ألمانيا وأمريكا بعد هجرته من ألمانيا ، ليعود لها ثانية بعد زوال الحكم النازي ، عمل مع (**بسكاتور**) واستقى الكثير من تجربته ليوظفها في خدمة المسرح الملحمي ...ويمكن القول بأن (**برشت**) كان منظراً ومخرجاً ، وإن مسرحه يندرج تحت خيمة المسرح السياسي .

من أشهر أعماله (**جاليليو**) (**الأم كوراج**) (**دائرة الطباشير القوقازية**) (**الاستثناء والقاعدة**) (**طبول في الليل**) (**أوبرا القروش الثلاثة**) (**الجندي الطيب شفايك**) ومسرحية (**اتخاذ التدابير**) بوصفها المثال النموذج لمسرح المستقبل الثوري (٧) .

نهض المسرح الملحمي في فترة كانت ألمانيا تغلي بالأفكار السياسية والاجتماعية ،فضلاً عن هيمنة المذهب التعبيري وكذلك الطبيعية والواقعية والمسرح السياسي وبعض التيارات الحديثة (**كالدادائية**) و (**الباوهاوس**) * .

أمام هذه التيارات يمكن القول إن (**برشت**) هو نتاج التعبيرية الألمانية ، وهو أحد المتأثر بالشكلانيين الروس أشد تأثير ، ومن هذه المناهل أسس منطلقاته النظرية ، وبعد مرحلة الفوضى الأولى تلمس الطريق نحو نظريته المسرحية في إطار الفكر الماركسي متأثراً بـ (**كارل كورش**) بوصفه مصدر (**برشت**) وحجته (**ذلك أن كورش هو الذي صاغ عقليته في دراسة الماركسية والمادية الجدلية بصورة حاسمة**) (٨) .

لقد رفض (**برشت**) فكرة الجمود الفكري ، وإن فهمه للمادية الجدلية ، ينحصر في أن لا تظل جامدة وإنما ينبغي جعلها متجددة ومنبعثة في كل موقف تاريخي ، ومن هذا الموقف طور(**برشت**) فنه المسرحي الذي يسعى من خلاله للبحث عن التغيير، بفرضية أن يصبح المسرح وسيطاً لتنمية الوعي الثوري والتقدم العلمي ، وهي نقطة التحول المهمة التي جعلت منه أحد أهم منظري المسرح في عصره .

على وفق ما تقدم رفض (**برشت**) فكرة نظرية الدراما الأرسطية ، ودعا إلى نظرية جديدة في المسرح ، تعتمد على ضرورة مشاركة المتفرج في الحدث بإيجابية واضحة . وعليه عمد إلى إلغاء مبدأ التعاطف ومبدأ الإيهام الذي جاءت به نظرية الدراما .

ذلك أن مبدأ التعاطف يعتمد على الحبكة في استغراق المتفرج في الحدث. وهو بذلك يثير أحاسيس المتفرج عن طريق المتعة الحسية ، وبالتالي تحقيق الاندماج بالفعل المقدم مستبصراً عدة أساليب لتحقيق المبدأ الجمالي ، دون الولوج في خصوصيات المسرح الدرامي كما سيطرح الكتاب ذلك .

أما مبدأ الإيهام فقد استند على تحقيق أعلى قدر ممكن من الإيهام بالواقع والطبيعة ثم شمل الزي والمنظر والموسيقى ، وآلية عمل الممثل لتعزيز مبدأ التعاطف كعنصر مشترك ومساهم في تثوير الحدث الدرامي .

مسرح (**برشت**) الجديد رفض المبدأين ، ليدخل إلى منطقة لعب حر أخرى تستند إلى مبدأ **المشاركة** بدل التعاطف ، ومبدأ اللا إيهام بدل الإيهام ، موظفاً مبدأ التعليمية في العرض ، بوصفها أحد عناصر المشاركة وفقا لنظم التعليم ، لذا لا بد من قيام عنصر مقدم للمادة وآخر مستمع لها ، له حق المشاركة في السؤال والاستبصار والمعرفة .

من هنا رأى (**برشت**) أن يفرق بين المترابطات ، بحيث يتم تغير عناصر العرض المسرحي كافة ابتداءً من البنية ، وحتى أصغر عنصر في صلب العرض ، مستنداً على مفهوم التعليمية المؤطرة بالمتعة الفكرية والذهنية ، ولما كان الجدل أحد أركان النظرية الماركسية ، فقد أصبح من الضروري أن يكون ملازما للعملية التعليمية ،بوصفه يثير أسئلة ويقدم حلولاً بوعي ذهني . من هذه النقطة اتخذ (**برشت**) هذا الاتجاه لتحقيق الهدف الأعلى للتغيير وهو (**الوعي**) بما يحيط المتفرج من أحداث تقدم بأسلوب يبعث على التساؤل تارة ، ومعرفة العلل والأسباب تارة أخرى .

وللتركيز على عدم الاندماج بالفعل طرح (**برشت**) مفهوم (**التغريب**) .

(أي إثارة وعي المتفرج بغرابة وتناقض واقعه الاجتماعي الذي يعريه العرض على الخشبة والى إثارة رغبته في تغيير هذا الواقع المتناقض الغريب تغييراً جذرياً ، حتى يستقيم مرة أخرى) (٩) .

ويرى (**برشت**) أنه يحتاج إلى الاندماج ، في مرحلة من مراحل الفعل الأدائي لكونه أحد السبل المؤدية إلى الوعي ، كما أن النظرية الجمالية للإبداع تقر، بأن الإبداع هو كسر مدرك واستحداث مدرك جديد ، ولعل هذا الأسلوب في الاندماج عند (**برشت**) يشتغل في منطقة المدرك الأول في خضم العملية الإبداعية . ثم إن أسلوب (**تغريب**) الحادثة والشخصية ، يعني عدم تقديم الواقع الحقيقي أو التاريخي كما هو عليه ، بوصفهما المعنيين بالتناقض الاجتماعي، وأن هذه التعرية تؤدي لإثارة الفضول والدهشة

والصدمة معاً لإثارة التساؤلات الذهنية وبالتالي تحقيق عنصر التغيير بالثورة عليه .

ولتدعيم هذا العنصر برع (**برشت**) في استخدام مجموعة من القواعد شملت عناصر العرض جميعها وبهذا صاغ (**برشت**) نظرية جمالية تستند إلى موضوعية طرح الفكرة بإطار جديد وفقاً لخصوصية عنصر التغريب .

ولقراءة فكر (**برشت**) النظري أصبح من الضروري إدراك الخصائص وتلمس الأساليب التي أتبعها والتي تشكل بدورها مجمل نظرية المسرح الملحمي .

(١) – **الحكاية /** عمد (**برشت**) إلى إيجاد مقتربات مهمة بين موضوع القصة أو الحكاية وطريقة عرضها ومناقشتها من قبل المتفرج ، معتبراً العرض مجموعة مركبة من الحوادث ، تتضمن وجود الفواصل والدوافع التي يجب أن تخلق الترفيه ، لكونها موقفا محددا لها معنى ، محققاً فرصة استقلالية الحكم ، إذ يجب أن تكون الأجزاء غريبة بصورة كافية ، وأفضل وسيلة لتوكيد هذا الهدف تضمينها بعناوين الموقف الاجتماعي ، والتي تتحدث بلسان العصر وهذا ما ينطبق على الموقف التاريخي كذلك ، فضلاً عن كونه يتضمن أحداثاً ذات خصائص عامه شريطة أن يكون عنصر **التغريب** هو المهيمن على الموقف والحكاية (**كل شيء يتوقف على الحكاية ، فهي قلب العرض المسرحي**) (١٠) .

ولهذا فإن نصوص (**برشت**) لابد أن تتحمل قدراً من التبديل والتغيير ، وقد بات واضحاً من خلال (**البنية**) الملحمية والتي تقوم على أن يكون كل مشهد قائماً بذاته وبدلالاته ، كما هو الحال في المشهد التقليدي الذي يتنامى من المشهد الذي قبله ويهيئ إلى المشهد الذي يليه . فقد خص (**برشت**) المشهد بقانون (**الجست**) الذي يشكل عنوانا بيئياً أو زمانياً أو نقدياً لكل مشهد ، محاولاً فرز المشاهد بوضع فواصل بينها عمقها بطريقة مغربة ، حينما عمد

إلـى وضـع هـذه الفواصـل تحـت حكـم (**التغريـب**) . فالفاصـل الأول علـى سـبيل المثـال يـدخل راويـاً يعلـق علـى الحـدث وفـي الثـاني يضـع موسـيقى قـد تكـون متناقضــة مــع الحــدث وفــي الثالــث يعمــد إلــى اســتخدام الســينما أو الشــرائح أو الســلايدات لتعميــق فكــرة الحــدث وقطــع الانــدماج ، المهــم أن يكــون العــرض معتمـدًا علـى تكنيك المونتـاج فـي القطـع والوصـل . غيـر أن الفكـرة الأساسـية هـي نتــاج مجمــوع هــذه المشــاهد مــع فواصــلها لمخاطبــة الــوعي ، إذ إن العواطــف والسـلوك مخرجـات لمواقـف اجتماعيـة محـددة واسـتنتاجات لهـا ولـيس بوصـفها إفصـاحات عـن الجـوهر الإنسـاني ....ويحـدد (**برشـت**) بنيـة المسـرحية الملحميـة مـن كونهـا (**بنيـة مسـتقيمة**) . وبهـذا ينتقـل الـنص مـن الحبكـة المتراصـة إلـى السرد .

البنية الملحمية

(مشهد. فاصل . مشهد . فاصل . مشهد . فاصل . مشهد)

الفكرة

خلاصة جميع المشاهد والفواصل

(٢) – **التعليميــة /** إن (**برشــت**) لايســقط مــن حســاباته مبــدأ الترفيــه الــذي يسـعى إليـه الفـرد كسـمة مميـزة مـن طبيعتـه الإنسـانية ، لكنـه يقـدم مفهومًـا للترفيـه يعتمـد علـى تـدبر مـا رآه المشـاهد بغيـة تغييـره للوصـول إلـى مبـدأ اللـذة . فاللـذة عنـده قـد تكـون مركبـة أو بسـيطة وكلمـا أسـس للـذة فسـتكون أغنـى فـي التوصـيل وممتلئــة بالمتناقضــات فهــي بــذلك أكثــر أنتاجــا للمعنــى . ومــن هــذا البــاب وجــد (**برشـت**) مقاربـات بـين المسـرح والتعليميـة ، علـى اعتبـار أن المسـرح يصـلح لأن يكـون أداة للتعلـيم ، بفضـل سـيكولوجية الـتعلم التـي تسـتند إلـى خصـائص مهمـة فـي إيصــال المــادة . ولمــا كــان (**برشــت**) يهـتم بالجانـب الجمــالي لكونـه يلعـب دورا مهمــا فــي اكتشــاف المغــزى ، فهــو إذن أداة أخــرى مــن أدوات الــتعلم التــي تســعى

بـدورها لتحقيـق مبـدأ اللـذة الجماليـة والفكريـة ، كـذلك علـى مسـتوى الفهـم بوصـفها جـوازاً للمـرور .. (**ولا يمكـن أن يـوفر لنـا التعلـيم .إلا درسـا أكثـر نفعيـة ، مـن كيفية التحرك بمتعة سواء كان ذلك في مجال الجسد أو الروح**) (١١) .

وعليـه فـإن المسـرح مـن وجهـة النظـر الملحميـة ممكـن أن يقـدم ويـوفر للنظـارة متعـة ناشـئة عـن أخلاقيـات العصـر ، إذ يسـعى فـي أن يتحـول الموقـف الأنتقـادي إلـى متعـة ، وكـذلك كـل الأشـياء المعاديـة للمجتمـع بـأن تصـبح مصـدرا للمتعة عندما تأخذ أبعادًا كبيرة .

(إن للمسـرح الحريـة فـي أن يجـد المتعـة فـي التعلـيم والبحـث .... وعلينـا أن نمتـع النظـارة بالحكمـة التـي تنشـأ عـن حـل المشـكلات بالسـخط الـذي هو التعبير عن التعاطف مع الضحايا) (١٢) .

ويـرى (**برشـت**) بـأن المسـرحيات التعليميـة تتفـوق علـى المسـرح الملحمـي لكونهـا أكثـر فاعليـة مـن حيـث الجوانـب التعليميـة باعتبارهـا سلسـلة مـن التجـارب (**السوسـيولوجية**) ليبـدأ بهـا دراسـة المجتمـع وطبائعـه الذاتيـة والجمعيـة علـى حـد سـواء ، لإخضـاعها لاشـتراطات منهجـه التعليمـي ، باعتبارهـا المنبـر التعبـوي للتحضـير والاعتـراف عبـر الإشـارة إلـى مـواطن الخلـل ، ومـن ثـم وضع حواجز لعدم استفحال الظواهر السلبية في المجتمع .

(٣) – فصـل العناصـر / مـن اهتمامـات (**برشـت**) فـي النظريـة الملحميـة هـو خاصـية فصـل العناصـر ، مـن خـلال مـنح كـل عنصـر مـن عناصـر العـرض أهميـة خاصـة تتمحـور حـول نفسـها لبنـاء النظريـة الجماليـة وهـو موقـف معـارض تمامًـا لتكامليـة العـرض المسـرحي عنـد الكثيـرين ممـن سـبقوه . وللسـبب ذاتـه فـإن سياسـة فصـل العناصـر جـاءت لتوكيـد عنصـر اللاإيهـام وعـدم الانـدماج والبنـاء الجمـالي نحو الملحمية .

ولقـد فصـل **برشـت** العناصـر الثلاثـة ومـن خلالهـا بـاقي العناصـر الداخلـة في صلب المشهد .

(١) – **الكلمات / الحوار .**
(٢) – **الموسيقى / المؤثرات .**
(٣) – **المشهد / الصورة الملحمية** (١٣) .

إن فاعلية فصل العناصر في النظرية الملحمية جاءت لإقصاء الاندماج بالفعل واتخاذ الموقف التأملي النقدي من الصورة والسيطرة على تركيز الانتباه نحو الموقف الفكري . في الجانب الآخر نرى أن الموسيقى تتدرج تحت مفهوم مستجد في التعامل والاستخدام يلغي مفهوم المرافقة الدرامية . إذ ينبغي أن تكون معارضة للحدث والحالة الشعورية مرة ، وقد تعلق عليها تعليقا ساخراً مرة أخرى (**كما هو الحال في الأغاني الشعبية**) وبذلك تمنع الاندماج فالموسيقى يجب (**أن تكون مقتصرة وتهديدية في نفس الوقت مما أظهر أن هناك تحولا إلى الثورة)** (١٤). كما في مشهد الكرنفال عند (**غاليلو**) و (**دائرة الطباشير القوقازية**) .

غير أن المشهد الذي يشترك في تقديمه الممثلون ومصمموا الأزياء والمناظر والإضاءة وصناع الأقنعة ، فإنه ينطوي على شكل منحنيات تتخللها فواصل ، وإن حتمية التطور الدرامي تلغى ، ليحل محلها توالي الأحداث بشكل قفزات ، أما المنظر فيتحول إلى أماكن رمزية تعارض الإيهام باستخدام مفهوم (**الجست**) الذي يلعب دورً مهماً داخل المشهد ، فقد يعمد **برشت** إلى وضع خارطة لإحدى العواصم التي يجري فيها الحدث بدلاً من أن يقدم شريحة لتلك العاصمة ، وبهذا تصبح الخريطة هي الجست أو الإشارة ، وقد تشير أحيانا في عنوانها إلى البيئة والزمان التغريبيين أيضا. (**فالجست اختصار للمشهد أو الفكرة الأساسية أو نقطة رئيسية أو نقاش ... وغالبا ما تستخدم عنوانا للمشهد**) (١٥) .

وتشير بعض الدراسات إلى أن (**برشت**)أحياناً يوجب استخدام(**الجست**) بصيغة الإشارة الحركية والتي تعد ذات مغزى اجتماعي جمعي متفق عليه

سلفاً ، إذ إنها قد تخضع المفهوم الحركي بالإشارة إلى لغة مفهومة ومدركة من قبل أكثر الأفراد .

التمثيل : تقوم آلية التمثيل عند **(برشت)** على عنصر(**التغريب**) ، وهي آلية تتمخض عن إيجاد عدة أساليب لتحقيق هذا الغرض . منها ما تقضي بوجود مسافة بين الممثل والشخصية ، وأن يضفي المؤدي على الشخصية نوعاً من الغرابة كأن يستخدم أقنعة إنسانية أو حيوانية كما جاء في تعاليمه ، أو أن يتحدث الممثل بلسان المفرد الغائب ، أو أن يتبادل الممثلون الأدوار . وهي بالنتيجة محاولات تقتضي الإيهام و عدم التعاطف. ويرى بعض الممثلين من الذين مثلوا أدوار شخصيات ملحمية أنهم لم يستطيعوا التخلص من مبدأ التعاطف أو ما يسمى بالاندماج ، ويبدو أن الطريقة المثلى في الأداء هو أن يروي الممثل عن الشخصية وكأنه شاهد الفعل في زمن سابق وهو الآن يقدمه على الخشبة مروياً من قبله بصيغة التوضيح . كمن يروي للبوليس حادثة وقعت مسبقاً مع ألأخذ بنظر الاعتبار صيغ الأداء التمثيلي . (**أن يحول أراء الشخصية وعواطفها إلى آرائه وعواطفه لكي ينتج ذلك نمطا متجانسا يتحول بدوره إلينا....وعليه أن يقدم مادته على أساس أنها تحدث الآن وهنا**) (١٦) إن المسافة المحصورة بين البداية والنهاية في العرض الملحمي تهتم بتطويع المتعة الحسية **إلى متعة فكرية** صرفة (**إن مهمتنا هي الترفيه عن أبناء العصر العلمي ، وأن نفعل ذلك بحس ومرح**) (١٧) .

. وإن وجهة النظر الملحمية غالبا ما تنحو نحو التعبير ومعالجة القواعد التي تنبثق عن الحياة نفسها بوصفها ناقصة ومؤقتة ، والمسرح يسعى إلى كشف المكنون بتعليمية قصدية لبيان المستتر من الفكرة في التقديم ، وكم سيحقق الجهد المبذول من جراء ذلك .

وعليه فإن المسرح الملحمي يقدم لنا حلولاً جذرية للكثير من المشاكل سواءاً كانت تاريخية أو واقعية وتتحول (**متعة الفن إلى أدوات لخدمة**

الثقافة ، أما التعليم فلا يعني عندنا عملية الاكتشاف البهية بل دس الأنوف الاضطراري في كل شيء) (١٨) .

وبالنتيجة فإن خصائص نظرية المسرح الملحمي تقوم على المنطوق الآتي :

(القدرة في قلب المتعة إلى تعليمية والتعليمية إلى متعة بوسائل التغريب ضمن المنطق الجدلي ، لإحداث السخط الذي هو التعبير عن التعاطف مع الضحايا) .

مصادر الفصل الرابع

(١) بروتولد برشت ، الأرغانون الصغير ، دائرة الثقافة والأعلام ، الشارقة ، ص (٧) .

(٢) سعد أردش ، المصدر السابق ، ص (١٩٧) .

(٣) سامي عبد الحميد ، المصدر السابق ، ص (٩٧٤) .

(٤) سعد أردش ، نفس المصدر السابق ، ص (٢٠١) .

(٥) عقيل مهدي، المصدر السابق ، ص (١٩٣) .

(٦) برشت ، المصدر السابق نفسه ، ص (٧) .

(٧) للمزيد ينظر ، أولتر نيتف ، الدراما التعليمية ، ص (٧٨) .

(٨) بيوتي نانسه ، بروتولد برشت النظرية السياسية والممارسة الأدبية ، كامل يوسف ، بغداد : دار الشؤون الثقافية ، (١٩٨٦) ، ص (٦١) .

* الباوهاوس : صيغة مسرحية هدفها توحيد الفنون وكسر الحواجز بين الفنانين والحرفيين تعتمد الجسم الإنساني في الفضاء والضوء المتحرك ، ومعمار المسرح . للمزيد أنظر سامي عبد الحميد (ابتكارات) ص (١٨٩) .

(٩) برشت الأرغانون الصغير ، تر فاروق عبد الوهاب ، منشورات مركز الشارقة ، ص (١٢) .

(١٠) برشت ، نفس المصدر أعلاه ، ص (٦٦) .

(١١) نفس المصدر أعلاه ، ص (٢٤) .

(١٢) المصدر نفسه ، ص (٣٧) .

(١٣) أنظر سعدي عبد الكريم ، هذا هو برشت ، جريدة الإتحاد العدد (١٧٧٥) في ٢٣ /٢ / ٢٠٠٨ .

(١٤) برشت نفس المصدر السابق ، ص (٧١) .

(١٥) سامي عبد الحميد ، مصدر سابق ، ص (١٨٦) .

(١٦) برشت ، المصدر السابق نفسه ، ص (٥٣) .

(١٧) نفس المصدر ، ص (٧٤) .

(١٨) نفس المصدر أعلاه والصفحة .



الفصل الخامس

مابعد التعبيرية

انتونان آرتـــــو

Antonin Artaud

((١٨٩٥ - ١٩٤٨))

شكل (**آرتـو**) انعطافاً مهماً في المسرح الفرنسي وبالتالي في المسرح العالمي ، خاصة بعد الحرب العالمية الأولى . وهو مخرج وكاتب مسرحي ومنظر وشاعر وممثل وسينمائي ومصمم أزياء ومناظر . إنخرط في الحركة السريالية وخرج منها إلا أن أفكاره كانت تميل إلى هذه الحركة . ثم أسس مع (**فيتـراك**) مسرح (**الفريـد جـاري**) وقدم مسرحية (**حلـم لسـترنبرج**) ، وقد نشر عدة مقالات في الصحف تم جمعها فيما بعد بكتابه (**المسرح وقرينـه**) ، ومن الجدير بالذكر أن عدداً غير قليل من طلابه أصبح لهم فيما بعد شأن كبير في المسرح أمثال (**روجيـه بـلان وجـان لـوي بـارو**) وتأثر به (**بيتـر بـروك وغروتوفسكي**) .

بدأ تعبيرياً عندما حددت التعبيرية لنفسها عدة توجهات منها النزوع إلى البدائية ، أو الرومانسية المثالية عند (**فـاغنر**) ، أو صيغة من صيغ المسرح الشامل عند (**ديـلان وبـارو وبيجـار**) . إلا أن توجهات (**آرتـو**) في مسرح القسوة حاولت إيجاد تواصلية مباشرة في الاستغراق الجسدي الذي يثير حساسية المتلقي خصوصاً بعد عام (١٩٣١) ، الذي بدأه (**آرتـو**) حينها لقيام مسرح جديد ينطوي على مجموعة من الوسائل والأفكار عدها بعض النقاد سلبا كما عدها آخرون إيجاباً .

في دراستنا . (**لأنتونان**) نقف عند مفترق طرق في التوجهات المسرحية والآراء الفكرية والخصائص الإبداعية التي قدم لها مسرح القسوة ، بسبب ذلك التشتت الذي نقف أمامه عندما نحاول أن نرصد المفاهيم النظرية والأسلوبية لتياره الإخراجي ، بغية الوصول إلى تحديد نظريته في الإخراج ، لكونه لا يمت بصلة وطيدة لمن قبله . ولم يأت موقفنا هذا من فراغ بل أملته دراستنا الموضوعية المتنوعة لمصادر عديدة في هذا الخصوص ، ولعل موقف الكاتب (**آدموف**) أحد كتاب مسرح العبث يلخص هذا التوجه بقوله (**إن منهج آرتو يتسم بالمراوغة والتناقض**) (١) .

ولغرض فهم توجه (**أرتو**) لا بد من تحديد الخصائص النظرية من ذلك الشتات المتناقض فعلاً ، ذلك أن أسلوبه يخضع لعدد لا يحصى من التوجهات والتوظيفات والاستخدامات لتوكيد مفاهيمه الجديدة ، ويمكن أجمالها بالآتي :

(١) توظيفه لعقاقير الهلوسة في عملية الإبداع .

(٢) مسرحه يستعصي على التمثيل والمقاربة .

(٣) إنه منعزل عن السياق الاجتماعي .

(٤) شمول مسرحه بالغموض .

(٥) استخدامه للأساطير واللغات الميتة .

(٦) عجزه عن التعبير عن أفكاره بالكلمات (٢) .

ولأهمية تحديد الموضوع تحت بقعة ضوء يمكن إجراء معادلة مسرح القسوة بالعناصر الأربعة الآتية (**- الطقس - البدائية - القسوة - المنظر المسرحي**) .

كما إن محاولات (**آرتو**) تنحصر في وجهة نظره التي تؤكد بأن حالتنا الاجتماعية والسياسية والاقتصادية (**وهي عناصر الحضارة والمدنية والثقافة**) يعتريها الخراب ولهذا السبب يجب تقويضها ..... من هنا ينقلب المسرح من أداة للتغيير إلى أداة للتقويض ، هذه الأفكار لم تعد تجني ثمارها

في فرنسا وأوربا ، ذلك أن مسرحه لايحدد له هدفاً أنما وسيلة . لكونه يبحث عن الأثر الذي تتركه المسرحية في ذهن المتفرج .

الطقس / ..... يرفض **آرتو** منطق العقل ليضع الحس بديلاً موضوعياً له ، على اعتبار أن العقل قيد يكبلنا داخل ذهنية متحجرة وسادية .

ولهذا فهو يطرح التلقائية اللاعقلانية والهذيان بديلين لتحرير مكبوتات الجسد في عملية تطهير شبيهة بالتطهير التراجيدي . وهو بهذا يدخلنا بالطقس ، ولتحقيق هذا الاتجاه يطرح (**آرتو**) نمطين من الاستدلال تنحصر في قوانين (**السحر الهولوفراسي**) الذي يمثل فيه الجزء الكل والسحر الأسود الذي يتطلب نوعاً من التعزيمات السحرية لتفعيل اشتغاله بين الهذيان والطاعون (٣) .

... فالهذيان في اعتقاده يشكل الحرية الروحية التي تعمل على تذويب الأشكال الاجتماعية بوصفه يتسم بالقدرة على التفشي والعدوى .وعليه يصبح الجسم مصدراً لتجلي الروح باعتبارها مشابهة مجازية ، فالميتافيزيقيا تتسرب عن طريق الجلد والهارمونات المبرزة خلال الصورة وتؤثر بالعقل بشكل مباشر (٤) .

إن إيمان (**آرتو**) بإظهار هذه الصورة التي تتصف بالمشابهة والاستنساخ ، بما يماثلها من طقس ورقص جزر بالي والرقصات البدائية لدى المكسيكيين في المناطق النائية ، وكذلك طقوس منطقة التبت والصين والهند . كونها تؤسس برمتها ظواهر لإقامة نظام للطقس الذي يسعى إليه مسرح القسوة . بوصفه علاجاً روحياً (**بارا مسرحي**) .

البدائية / إن مفاهيم (**آرتو**) تستثير إلى العديد من الطروحات المجردة . ولغرض توكيد هذه المفاهيم ، لابد إذن من وجود أماكن ذات خصائص معينة لقيام الطقس بالصيغة التي يبحث عنها آرتو .

فكانت العودة إلى البدائية مصدراً للإلهام في نهوض التجربة الفنية ، والتي تتشكل في شيء ليس حاضراً في ذهن إنسان العصر (**إنسان الثقافة**

والحضارة) إنما تملى عليه قسراً ، وبهذا يلجأ إلى استخدام الأساطير الغامضة والشعيرة الطقسية البدائية واللغات الميتة والتعازيم السحرية والرقص والهلوسة والاستعارات المكتسبة . ولكونه عاجزاً عن التعبير بالكلمات ، فقد لجأ للتعبير عن أفكاره بوسائل أخرى كالارتجال والطقس ، وإقصاء النص وتدوين جديد للحركات والإيماءات والإشارات وتعبيرات الوجه والتنويعات الصوتية .

فقد كان ينقل ما في ذهنه من تأويل إن لم نقل هلوسات لشكل الأداء المسرحي يفرضه على ممثليه ويلزمهم بأن يقلدوه في كل شيء حتى يعطي انطباعاً بالهذيان والعشوائية وهو تحت مفعول المخدرات . ويؤكد بهذا الصدد أحد ممثليه (**رولو**) بقوله **(كان آرتو يحوم على الخشبة مستخدما صوتا رفيعا وكان يتلوى بجسده ويعوي ويصارع كل منطق ونظام وكل منهجية محددة ، وعندما يستشعر بأنه وجد الحقيقة التي أفضت بها إليه رحلته الداخلية فكان يقرها ويثبتها)** (٥) .

إن الانفعالات يجب أن تترجم غالبا إلى لغة جسدية من الاستعارات المستنبطة من الأساطير ، ولذلك وظف أكثر من استعارة من كل ما هو بدائي وطقسي ، كاستخدامه للآلات الموسيقية البدائية والأجواء واللغات الميتة مثل (**الهيروغليفية ذات العلامات الرمزية ولغات أخرى - زرادشتية وسنسكريتية وغيرها**) غير أن النتيجة تنحصر في عملية إقلاب ، حينما يشتغل عنده مفهوم الخير والشر بصيغة تفضي إلى كل ما هو اجتماعي وديني (٦) .

القسوة / إن إدخال مفهوم الطقس المغمس ببدائية الطرح يعتبر أسلوباً راديكالياً يحقق ثنائية النظرة إلى الحياة . فالقسوة عنده نوعان ، إما أن تظهر باعتبارها عنفاً أو قرينة للعنف الكامن في الثقافة والحضارة للإنسان المعاصر . وإما أن تظهر القسوة إلى الوجود البدائي بوصفها صيغة داروينية وسادية .

وتشترط العودة إلى الوجود البدائي بالصيغة التي يطرحها (**آرتو**) العودة إلى الوعي السابق على المنطق . ... ويرى البعض أن هذه المفاهيم تنطوي على تناقض في نواحي عديدة . وبهذا يصنع (**آرتو**) دراما داخلية متناقضة شبيهة بالشعر الوجداني الميتا فيزيقي الذي يحاكي صور الأحلام في الدماغ .

ولقد حاول (**آرتو**) باعتقادنا أن يبرر مسرحه هذا بهذه الصيغة غير السوية ، لكونه مصاباًبأمراض فسلجية في صغره كالسفلس مثلاً كما أنه أدخل المصحات العقلية لأكثر من مرة ، وما يؤكد قولنا موقفه الشخصي من نفسه حين يقول (**إن الغضب والعنف والهياج ظل مستقراً بي تسعة وأربعين سنة من عمري**) (٧) .

وكان يشير إلى مظاهر الذنب والعنف الدفينة التي تحولت إلى مفهوم القسوة ، والذي قدر بدوره لأصدقائه ومحبيه أن يكونوا بعيدين عنه ، إذ لم يشاركوه في قناعاته أوشعوره بهذا لألم وقسوته . وعلى ما يبدو فإن طبيعته المرضية تفرض عليه إلزام الآخرين بالمشاركة معه بنفس الألم والمعاناة . (**أنا واهن الذهن .. ومن خلال القضاء على فكرتي أو تشويهها أجدني منبوذا نتيجة الشلل الذي يصيب لساني**) (٨) .

ولذا لجأ (**آرتو**) إلى تصوير اللاشعور والمكبوتات والغرائز الشديدة الإيلام . مما يجعله يتحدث مباشرة وبلا تدخل من إرادة العقل ، وبهذه الطريقة يصنع صيغاً للفنون . (**فالقسوة تعني أن نحمل أنفسنا على أن نتبادل معاً تقطيع أجسامنا وتراكيبنا البنيوية**) (٩) .

لقد كانت تنظيرات (**آرتو**) أكثر بكثير من أعماله المسرحية ، فقد قدم للمسرح (**أنبجاس الدماء و الحلم وعرض السنسي**) ويبدو للمطلع أن تجربته صعبة المراس بالنسبة للمخرجين الذين يرومون تقليده أو المتأثرين به

علـى الـرغم مـن أن بعـض المخـرجين اسـتلهموا مـن تجربتـه الكثيـر ولكـنهم لـم يأخذوا بنص التجربة .

المنظـر المسـرحي / المسـرح فـي نظـر(**آرتـو**) كمـا يـرى ذلـك (**هنـري غوهيــه**) فــي كتابــه (**آرتــو وجــوهر المســرح**) ، ميتافيزيقيــا منشــطة وخــزين ساعدت الأسـاطير علـى ترشـيحه والتـي لـم ينشـطها البشـر لأن المسـرح هـو الـذي يجسدها من خلال القوى السود (**للحيوية الدنيوسوسية**) *

ولغــرض تشــكيل المنظــر المســرحي وفقــا لآراء مســرح القســوة ، فإنــه يستلزم قيـام فضـاء يشـكل وعـاءًا للحـدث ذا تـأثير بـدائي مباشـر فـي العـرض ، إذ لا يوجـد هنـاك مـا يفصـل بـين المسـرح والجمهـور . وبـذلك يصـبح مـن الجـائز اســتخدام حظــائر الحيوانــات ومخــازن الحبــوب والباركــات المغلقــة للســيارات والمنــاطق المهجــورة كالآثــار والمعابــد الشــبيهة بمنطقــة التبــت علــى أن تكــون مقاعـد الجمهـور موضـوعة بطريقـة تسـمح لأن تكـون جـزءاً مـن الحـدث لغـرض المشاركة بالحدث مباشرةً .

فـلا وجـود للمنـاظر بقـدر وجـود فخامـة فـي **الأزيـاء** كفيلـة بإضـفاء الحيويـة واللــون علــى الحــدث ذات خصــائص (**هيروغليفيــة**) * * ... أمــا الإضــاءة فتخضـع لتقنيـات تأثيريـة كـأن تكـون مشـابهة للسـهام الناريـة التـي تصـيب دواخـل الأفــراد ، أو المصــابيح الهــزازة والأمــواج الضــوئية والمتفجــرات الشــبيهة بالألعـاب الناريــة ، إذ ينبغــي أن يكــون للضــوء قــدرة منغمــة ومصــحوبة بكثافــة عاليـة متغيـرة الشـدة لتحقيـق عوامـل الـذعر والرعـب والـدفء والخـوف والبـرودة . كمـا يسـتخدم مسـرح القسـوة مانيكانـات تظهـر ضـمن سـياق الحـدث تتصـف بتأثيرات سحرية للخيال وقد يتجاوز ارتفاعها ٣٠ قدما .

أمـا الممثـل فيعتبـر الجـزء المهـم مـن العـرض بـل مـن الطقـس فـي المنظـر المقـدم والطقـس المنشـأ لهـذا الغـرض ، وعلـى الممثـل أن يقـوم بأيـة مبـادرة شخصـية يفرضـها عليـه اللاوعـي وأن يتمتـع بـالإخلاص الحسـي والحـي الـذي

يقـوي قناعاتـه الشخصـية ، كمـا عليـه أن يطـور نظامـاً للتـنفس والحرفيـات واسـتخدام الـرقص ، وأن تتجلـى دواخلـه لكـل حركـات الجسـد بوصـفها انعكاسـاً للاشـعور وكأنـه فـي حالـة (**مـس**) . وعليـه يشـكل الفضـاء المسـرحي المشـحون بـأجواء الطقـس نقطـة مهمـة فـي خصـائص المنظـر لمسـرح القسـوة بكـل تفاصـيله وشـرائطه ، شـريطة أن يؤسـس لقيـام (**المـس**) عنـد المتفـرج هـذه المـرة . ويبـدو أن هذه الآلية تشتغل وفق قاعدة (**أورغاست**) ** * (١٠) .

نسـتنتج ممـا تقـدم بـأن مسـرح القسـوة صـورة معاصـرة لا تنفصـل عـن الجمـاهير . غيـر أنهـا تقـوم علـى تـأثيرات الثقافـة والحضـارة فـي الإنسـان المعاصـر فـي المدنيـة ، وهـذه الفكـرة تسـتلزم أن تقـوم علـى وفـق أسـس الشـعائر المقدسـة البلئيـة .. فـالمزج بـين الثقافـة المدنيـة وثقافـة الأسـطورة يعـد مـدخلاً للخـلاص ، لكونـه يقـدم أسـطورة جديـدة تبنـي موقفـا ينفـذ إلـى المتلقـي بموضـوعية ليكـون (**خلاصـياً**) إن صـح التعبيـر ، لتقديمـه إلـى هـذه المأدبـة الدسـمة ، عـن طريـق انفجـار (**الكبـت**) ثـم الثـورة إلـى الحريـة بوصـفها الخـلاص النهـائي مـن كبـت الـذات . ولعلـه موقـف يسـتدعي الكثيـر مـن التأمـل . فـد سـبق للمسـرح أن وظـف الأسـطورة لـدى عـدد مـن الكتـاب المسـرحيين البـارزين أمثـال (**جـان كوكتـو وجـان أنـوي وجـان جيـرودو واليـوت وغيـرهم**) دون أن يلـووا عنقهـا نحو البدائية والطقسية .بل اتخذوا منها رموزاً مطاوعة للمعاصرة .

وإن مرجعيـات الفكـرة أعـلاه لآرتـو (**تعـود إلـى موقـف آرتـو المـوازي لـرأي { فرويـد }**) و هـو القلـق الموجـود فـي الحضـارة الأوربيـة ...يعـزى كثيـراً إلـى الكبـت العنيـف فـي غريـزة الإنسـان وفـي لا شـعوره . وإن كثيـرا مـن الأيـديولوجيات السـريالية اسـتندت إلـى المفـاهيم الفرويديـة ممـا يوضـح تـأثر (**آرتـو**) خاصـة فـي تفسير الأحـلام فقد أشـار (**فرويـد**) نفسه إلـى (**كيفيـة تحويـل اللغـة فـي الأحـلام إلـى صـور يمكـن قراءتهـا فيمـا بعـد كمـا تقـرأ الكتابـة التصـويرية أو الهيروغليفية**) (١١) .

ووفقاً لما تقدم يمكن أن نحدد نظرية (**أنتونان آرتو**) في مسرح القسوة بالمنطوق الآتي :

(إن التلقائية اللاعقلانية والهذيان هما البديلان لتحرير مكبوتات الجسد من كبت الثقافة والحضارة وصولا للخلاص) .

جيرزي غروتوفسكي
Grotovsky
((١٩٣٣ - ١٩٩٩))

ضـــمن خصـــائص المعامـــل المســـرحية عـــرض (**غروتوفســـكي**) أفكـــاره الجديـــدة والتـــي تطـــابق أ فكـــار (**لـــود فيـــل فـــلازن**) ، حيـــث أسســـا معـــاًمعمـــلاً مســـرحيا للتمثيـــل ، إذ يهـــدف نهجهمـــا ألإبـــداعي إلـــى تبنـــي أسـلوب مســرحي يتوخيــا من خلاله تأكيد مشروعية (**تطهير الفن**) .

وللولـــوج إلـــى مـــداخل ورشـــة (**غروتوفســـكي**) ينبغـــي التعـــرف علـــى الخلفيـــة الفنيـــه ، مبتـــدئاً فـــي دراســـة فـــن التمثيـــل علـــى خلفيـــة مـــا جـــاء بـــه ســـابقوه (**دلســـارت وديـــلان وســـتان ومـــا يرهولـــد فـــاختنكوف وبرشـــت وآرتـــو**) فضـــلا عـــن دراسته للمسرح الشرقي الياباني والصيني والهندي .

جـــاءت توجهـــات (**جيـــرزي**) بســـبب المكانـــة التـــي حققتهـــا الســـينما فـــي كـــم المشـــاهدة ، والتـــي اســـتحوذت علـــى جمـــاهير المســـرح . وإن ردة الفعـــل هـــذه تضـــمنت إعـــادة النظـــر بـــالعرض المســـرحي ، فكانـــت ردة الفعـــل الأولـــى ظهـــور (**المســـرح الشـــامل**) (**لجـــان لـــوي بـــارو ومـــوريس وبيجـــار**) .... أمـــا الثانيـــة فقـــد حســـمت لصـــالح (**غروتوفســـكي**) عنـــدما طـــرح فكـــرة تغيـــر العلاقـــة بـــين (**الممثـــل والمتفـــرج**) تقـــوم علـــى فعـــل المشـــاركة أو (**التشـــاركية**) فقادتـــه هـــذه المحاولـــة بـــالعودة إلـــى البدائيـــة والطقســـية والأســـطورة ، وباتـــت الصـــلة التـــي تحكـــم عروضـــه هـــي (**كســـر الحـــواجز بـــين المرئـــي واللامرئـــي**) ويمكـــن تحديـــد هـــذه الفتـــرة بمســـرح (**المختبر**) والذي اهتم بأن تكون القاعة ميداناً للفعل المسرحي (١٢) .

وعلـــى وفـــق مـــا تقـــدم فـــأن مســـرح المختبـــر ربمـــا لـــم يحقـــق لــــ (**غروتوفســـكي**)صـــهر أفكـــاره عامـــةً . فتوجـــه نحـــو دراســـة عمـــل الممثـــل

والاهتمام به بشكل كلي والذي أسماه فيما بعد (**بالمسرح الفقير**) معتبراً العمل في الورشة شيء مقدس وأن هدف الورشة تطوير قدرات الممثل الجسدية و الصوتيةوصولاً لأن يصبح (**ممثل خالق وقديس**) متوجا نظريته بكتابه (**المسرح الفقير**) ليقدم لنا تجربة في معهد التمثيل عام (١٩٧٠) عندما حدد تسيد الممثل على العناصر الأخرى للعرض (**كالمنظر والأزياء والإضاءة والماكياج والموسيقى**) هذهأولاً ، أما الناحية الأخرى بخصوص الممثل فقد جاءت لتوكيد وجهة نظر (**يونغ**) الاجتماعية كما سيعرج الكتاب عليها لاحقاً. فضلاً عن التوجه العام باعتبار المسرح ينبغي أن يهتم (**بالعلاج البارا مسرحي**) وفق المنهج الأنثروبولوجي .

أن خلاصة ما سعى إليه (**غروتوفسكي**) هو تقديم عرض طقوسي يستمد جذوره من البدائية الموغلة في القدم " **وعروض شبه استفزازية تقوم على إثارة الدهشة والإعجاب والإيماءة واستنفار الطاقة العضوية للممثل من خلال الجسد والكلمات والإشارات السحرية والحركات البهلوانية ، حينما وفر مناخًا خارج الطبيعة البشرية٠٠الى ما وراء الحدود البيولوجية** " (١٣) . حيث يتواصل إلى تعرية الطبيعة الروحية من خلال التضحية بالجسد .

كما يمكن الإشارة لكتابه (**نحو مسرح فقير**) والذي قدم له (**بيتر بروك**) الذي عد فيه (**غروتوفسكي**) أحد أهم الذين طوروا نظرية التمثيل عند (**ستانسلافسكي**) .

فالكتاب لم يقدم نظرية بقدر تقديمه أسلوب في تطوير القدرات الأدائية للممثل ، ولم يسع الكتاب لتقديم نظرية في الإخراج المسرحي ، أو أراء نقدية للمسرح الفقير في بناء العرض ، كما أغفل أية رؤية إخراجية لعروضه ... ولعل (**جيرزي**) صب جل جهده على تدريب الممثل دون العرض ، على الرغم من ورود إشارات في عدد من المصادر تؤشر وجود مسرح فقير خال من العناصر التقنية عدا الممثل . هذا وقد عمد إلى إقصاء النص والبحث عن

لغــة رمزيــة إشــارية وبانتومــايم لتحويــل الــنص إلــى طقــس بــدائي النزعــة أوكـاثوليكي المـذهب أو نمطـي الاتجـاه ، فالحـدث يعبـر عـن الوضـعيات التـي تعيـد خلــق الــنص كمــا جــاء فــي (**مســرحية الأميــر الصــلب لكالــديرون**) ويبــرر (**جيــرزي**) ذلــك بقولــه " **الإشــارات التــي نســتعملها تمثــل الهيكــل العظمــي لتصــرف البشــر وبهــا يتبلــور الــدور وتتضــح الحالــة النفســية - الفســيولوجية للممثل"** (٣) .

ممــا دفعــه لاختيــار نصــوص تــدعم توجهــه البــارا مســرحي (**كحــواء الســلف، آل ميكيــونس ، ولــين لبــايرون ، وأكروبــوليس لـــ وايسبانســكي ، وفاوست لمارلو**) .

ويطالعنــا (**قاســم البيــاتلي**) فــي كتابــه (**غروتوفســكي والمســرح**) بمحـاور مهمـة فـي عمـل الممثـل دون الولـوج إلـى النظريـة الإخراجيـة أو عمـل المخـرج فـي صـياغة العـرض موضـحاً التسـميات التـي أطلقهـا (**جيـرزي**) فـي تجربتــه بــالورش المســرحية ، والتــي تقتصــر علــى تطــوير الــورش والأهــداف المرســومة لهــا . لتحديــد صــفة المســرح الجديــد ، مبتــدئاً بتجربــة (**مســرح المســاهمة**) ثــم (**الينــابيع**) ومســرح (**الســحر**) و (**الفــن كواســطة**) . ولعـل الكثيـر مـن النقـاد والمعنيـين والبـاحثين لـم يتطرقـوا إلـى عـروض المسـرح الفقيـر والتـي تعـد مـدخلاً لفهـم الخصـائص النظريـة . وربمـا يعـود سـبب ذلـك إلـى أن العـروض لـم تـأت بجهـود ناهضـة لتقويمهـا ، بـل اكتفـت بثمـار جهـد الممثـل بوصـفه العنصــر المتسـيد فــي العــرض . أو أن العــرض خــلا مــن ســمات محــددة تؤشــر الجانب الفكري والفني .*

مــن الناحيــة الأخــرى فــإن الأهميــة لعمــل المســرح الفقيــر تكمــن بإيجــاد وســائل لتقــديم مســرح يســتهوي (**تطهيــر الفــن**) كمــا قــدمنا لــه بدايــة المبحــث ، وهــي معادلــة ربمــا تكــون غيــر متوازنــة ، فــالتطهير كمفهــوم يشــمل نــوازع الإنســان ومكبوتاتــه الداخليــة المغــروزة فــي اللاشــعور، ولا يشــمل بــأي حــال مــن الأحــوال (**الفــن**) ، فــالفن قــدرة إبداعيــة واســتعداد مفــرط الحساســية لقيــام النشــاط

الإبداعي ... فأين الخلل لكي يتطهر الفن ، وهل كان السابقون قد دنسوا الفن بأطروحاتهم . .... تحت هذه الدعوة عمد (**غروتوفسكي**) إلى تسييد قدرات الممثل وتثويرها وجعله في المرتبة الأولى قبل العناصر الباقية . وهل أن العنصر الواحد المتسيد يفي بتقديم عرض ممتع وشيق أذا لم تكن هناك عناصر معززة للعنصر المتسيد .

ولكي يحقق (**جيرزي**) عرضاً يستند إلى جهد الممثل وحده ، سعى إلى تهيئة مجموعة من التمارين لتدريبه ومحاولة إيجاد شكل للعلاقة بينه وبين المتفرج كما تقدم . ولقد كرس جل وقته للبروفات والتمارين والندوات والمحاضرات وليس للعروض المسرحية كما أجبر ممثليه للتفرغ التام للعمل معه . ولما كانت خصائص هذا التوجه محصورة بين الممثل والمتفرج ، فقد سعى لإيجاد تقارب فيزيقي بينهما **" فالممثل يجد تعبيره الأساسي في اللغة الصرفة والأنين والصفير وأنواع الموسيقى غير المصاغة وفق السلم الموسيقي "** ، (**فأين أواصر تلك العلاقة**) في حقيقة الأمر لم يكن هذا المسرح لا مسرحياً أو ضد المسرح (١٥) .

كل ما يمكن قوله بأن المسرح الفقير يستند إلى الممثل بوصفه (**خالق وقديس**) وليس دمية ، فمسرحه هو مملكة الجسد ــ الذي من خلاله يتم الاتصال بين الاثنين . وبهذا يهدم (**غروتوفسكي**) قوانين الفن التقليدي والأعراف القائمة وفي النهاية تحول مسرحه إلى حرب ضروس على المسرح تحولت في النهاية إلى نبذ الفن عامة " (١٦) .

ويمكن القول أن المسرح الفقير هو مسرح الممثل بلا منازع .

بالمقابل فإن تيار المسرح الشامل وجد له أصداء وقدم عروضًا مبهرة على المستوى الفكري والجمالي ، وربما قد وفق في حل مشكلة المسرح والجمهور . غير أن المسرح الفقير كان يحاكي الطريقة ولا يحاكي المنطق

الجمالي . فقد ألزم مجموعاته بقسوة للتدريب حتى أمرهم بتحليل أنفسهم وهي فكرة ليس لها ما يبررها على مستوى التحليلات المقدمة في العرض .

وأخيراً توجه إلى تقديم عروض روحانية خاصةً في مسرحية (**شجرة البشر**) عام (**١٩٧٩**) وهي صيغة شبه دينية تنحو نحو التصومع . **" في نهاية التجربة كان المشاركون يدلون بتعليقات على الآثار السلبية التي نتجت عن عملية نزع الحواس أو عملية التشويش الناتجة عن الإجهاد الجسدي "** (١٧) .

وتشير بعض الدراسات بأن مسرحه أراد التأصيل لكنه نسي (**أن الأصالة حين تعامل بصورة أخلاقية تصبح أسطورة سرابية ، وعملية تقنية أو تقنية تنتفي الحاجة إليها**) (١٨) .

فالمسرح المعاصر كما هو معلوم يستخدم التفكير العقلاني (**العلم والتكنيك**) لبناء صورة العرض أو فرضية الرؤية ... وإن انقياد (**غروتوفسكي**) لنظرية (**يونغ**) التي تؤكد على علاقة الإنسان بالعالم ورؤية الناس له باعتباره الشخصية التي تكشف السلوك الإنساني والاجتماعي ، وإن ظواهر التصنع والأقنعة واللعب والصراع والتمويه ، هي من مسلمات سلوكيات الإنسان ، فلو شاء أحد تغييرها فأنه سيغير وجه العالم ، كما أنها بعيدة عن العطب في كل زمان ومكان .. ومهما كانت المحاولات إنها في النهاية لا تتعدى أن تكون جزئية في التغيير، وليس المفاهيم نفسها التي طرحها (**آرتو**) . ويبدو للمتتبع بأن النبع الذي يستقي منه (**غروتوفسكي**) تعاليمه هو ذات النبع الذي استقى منه (**آرتو**) في مسرح القسوة لكن أسلوب اللعب والتقديم وشكل الطرح هو الذي يتغير .

إن مصطلح (**التشاركية**) الذي دعا له غروتوفسكي والذي يخص إشراك المشاهد قسرا في الحدث، لم يحقق قيام مثل هذه المشاركة كما يؤكد هو **" بعد الكثير من البحث والخبرات والتأملات لازلت أشك في إمكانية وجود**

مشاركة مباشرة في مسرح اليوم ، وذلك في زمن يتلاشى فيه أي أيمان يقوم على المشاركة كما لم تعد النفس الجمعية تضم بين جوانحها أي طقس"(١٩)

خلاصة القول إن (**جيرزي**) لم يحقق فكرته التي دعا لها بإيجاد علاقة حميمية بين الممثل والمشاهد. فدراسة الفعل الداخلي للممثل كانت من اكتشافات (**ستانسلافسكي**) ، غير أنه أوغل في ذلك ليحاكي خصائص اللاشعور المدفونة في الذات البشرية ، وهي منطقة لم يغادرها (**فرويد**) سابقاً ، واستند عليها آرتو، وقد أصبحت من النظم القديمة ذلك أن التعبيرية قد قدمت لها ، هذا جانب وفي الجانب الآخر عودته للطقسية والبدائية والأنماط الأصلية ، لا تتطلب سوى البحث عن العبادات والطقوس القديمة وتجارب الحلم ، وقد سعى إليها السرياليون من قبل ، **وآرتو** أحدهم. ...

غير أنه وجد بأن المسرح يمكن أن يقوم بعلاج المشاركين نفسياً وفق نظام (**البارا مسرحي**) .

فضلاً عن ذلك فأنه لم يقدم لنا صيغة ذات خصائص إخراجية للعرض المسرحي ، كما قدم (**بسكاتور وبرشت**) في الملحمية والتعليمية ، وكذلك (**آبيا وكريج**) في رمزية الحياة ، و (**فاغنر**) في الدراما الموسيقية ، فكان من نتائج مسرحه الفقير طرد الأخصائيين من المصممين والمنفذين وعمال المناظر والموسيقيين من ورشته . كذلك ألغى الالتزام بنص المؤلف وأفكاره . ولكي يؤسس مساحة للعرض المسرحي بدأ البحث بالدرامات الشعبية من القرن الماضي ، وأعمال مسرحية تخضع لمبدأ الجست، والرموز والطقوس والعبادات المقدسة والأساطير ، بوصفها كما يؤكد (**تهدم القناعات التي تنم قيم ثابتة في المجتمع**) . إلا أن كل ما قدم له كانت الحصيلة عرضاً مسرحياً يجري بوتيرة واحدة جنونية والممثل يبذل المستحيل بجهده البدني والصوتي لتحقيق طقوسية العرض .

لقد أحرق (**غروتوفسكي**) بتجربته كل الجسور خلفه ، وبهذا يتضح بأنه ليس صاحب منهجية إخراجية واضحة المعالم ، أو نظرية في العرض ، فقد أخذ من سابقيه تلك الدلائل التي أشرنا إليها ، أما بخصوص توجهه إلى الممثل بوصفه مفسراً للعرض باعتماده بالكلية على جسده ، فإنه يفسر من خلال نوازعه الداخلية الذاتية ، ليغطي على ملامحه المفرطة في الذاتية و الفردانية التي دعا لها .(**يونغ**)

." فأن عملية الإقصاء والاستبعاد التي كانت مبدأه الأساس ...أدت بالنهاية إلى رفض كل شيء يرتبط بالعرض المسرحي " (٢٠) .

أما العرض المسرحي (**للمسرح الفقير**) فيمكن حصره في الاستلال الذي أشره (**سعد أردش**) بما يأتي :

" العرض يقوم من الناحية التقنية عند غروتوفسكي على استغلال كافة الطاقات الفيزيقية والجسدية المكثفة والمستوحاة من التعبيرات البدائية للإنسان الأول ... وأن هذه تستفز المتفرجين رغم إرادتهم (قسرً) إلى المشاركة بحيث تنتهي التدريبات إلى شكل من أشكا ل العرض المسرحي الذي يشمل الممثلين والمتفرجين " (٢١) .

وهي نزعة تقترب من الشامانية واليوغا في الهند والزن عند البوذية وحفلات الزار والحضرة عند المسلمين .

نخلص إلى القول بأن المسرح الفقير لم ينشأ نظرية للعرض بقدر ما أوجد مفهوماً علائقياً بين الممثل والمتفرج دون العناصر الأخرى . كما يمكن القول أنه أضاف للمسرح العالمي مفهوم الورش المسرحية أو ورش تدريب الممثل .

ويمكن أجمال نظريته بما يأتي :

(الممثل ألطقوسي الصانع المقدس قادر على خلق صور وخيالات ورموز مستمدة من العقل الباطن للمجتمع لتحقيق التشاركية) (٢٢) .

وإذا صح القول فأن هذا المنطوق يخص التمثيل ولا يخص الإخراج . وأنه قدم طريقة في آلية اشتغال الممثل المسرحي تضاف إلى سابقيه .ولسنا هنا نقصي عمل (**غروتوفسكي**) مع الممثل ، فلقد قام بتدريب ممثليه تدريبا صعب المراس ذا آلية جسدية مفعمة بالمرونة ، والتي نقف عندها مبهورين ، فضلاً عن إدخال تلامذته تحت ضغط القوى الكامنة في أبعد منطقة من مناطق اللاشعور، لكن هدف الممثل الأول هو إيصاله للمادة المطروحة على فرشة العرض ، وليس التلوي والأنين ، فكل جهد الممثل ألطقوسي وتوقده الجسدي، لم يستطع خلق علاقة حميميه بينه وبين المتفرج .كما سعى لها منظرها (**غروتوفسكي**) صمن مفهوم التشاركية .

ومن الجدير بالذكر أن فرقته قد حلت في آب (١٩٨٤) وتشتت أعضاؤها ولم يتمكن أحد من إعادة التجربة .

إن محاولات العودة إلى الوجود الأزلي الأول لم تكن سوى عودة إلى الخلف (**نكوص**) غير أن هذه العودة لم تحرز نتيجة ملموسة .

بيتر بروك
Peter Brook
((١٩٢٥))

البحث عن لغة مسرحية عالمية مشتركه ، هو ديدن توجه (**بيتر بروك**) . وجاء هذا التحول بعد مرحلة متأخرة ، فبداياته تشير إلى قدرته العالية بتقديم عروض (**شكسبيرية وأعمال لجان أنوي وفراي**) ، وفي خمسينات القرن الماضي تبنى مفهوم (**الشعرية المسرحية**) غير اللفظية عندما ترتبط المشاهد بعضها بالبعض الآخر كما هو الحال في القصيدة الشعرية .

وقد ظهر ذلك في عروضه الطليعية تحت عنوان (**المسرح المميت**) الذي شمل عروضاً تراوحت بين الكلاسيكية والاجتماعية والكوميدية .

ثم انتقل للبحث عن أسلوب جديد للعرض المسرحي ولم يجد ضالته إلا في كتاب (**المسرح وقرينه**) لآرتو ، وانحاز بعدها كلياً للحركة الطليعية الفرنسية ودعا لترجمة نظريات (**آرتو**) وأخرج للمسرح (**مارا صاد**) ساعيا نحو المسرح الطقسي بعد ارتباطه (**بجان لوي بارو**) في مسرح الأمم ، باعتباره امتداداً للمسرح الشامل ، وكان (**بارو**) حينها يسعى إلى تلاقح وتوطيد التراثيات المسرحية الشرقية مع الغربية مثل البوتاكو الكابوكي والنو مع تجارب (**غروتوفسكي**) ....

وعندما أسس (**بارو**) مركز البحث الدولي (**cipt**) عام (١٩٦٨) للبحث في الأساليب الجديدة عين (**بروك**) مديراً لإدارة المركز ، وكان الهدف ينحصر في إيجاد صيغة تركيبية تجمع كل الأساليب بأسلوب واحد ، وهي نزعة اعتبرت الثقافات التقليدية المسرحية من (**النفايات**) .

عاد بروك للبحث في الأسطورة وحاول إرجاع الدراما إلى جذورها الأولية ، وأن مفهومه عن المسافة الفارغة أو المكان الخالي " **يتسم بحيادية**

تخيلية تسمح للممثل أن يتحرك بحرية خلال العالم المادي ويقارب التجربة الذاتية بشكل حر.. ويعمد إلى توريط الجمهور بشكل جمعي " (٢٣) .

وهوذات التوجه المسرحي الذي أكد عليه (**غروتوفسكي**) ضمن مفهومه لمصطلح (**التشاركية**) كما قدمنا له .

لقد كانت الأهداف المؤشرة في كتابه المساحة الفارغة تقوم على خلق الحالة الشعورية **" وفقا للمجاورة والمفارقة ، وتأثيرات صادمة وصرخات، ورقى سحرية، وأقنعة ودمى، وملابس طقسية ، ومتغيرات في الإضاءة لإثارة البرودة والسخونة وإيقاعات جسدية متقلصة ، ..... وهذا المزج خليط انتقائي عند الرمزيين والدادائيين ومفاهيم آرتو "** (٢٤) .

لم تقطف هذه التجربة ثمارها ، فبدأ التحول بالاستناد إلى انتقال الفكرة والبحث عن لغة مسرحية جسدية ، وهو ما بحثه (**غروتوفسكي**) أيضاً في نزعته نحو الأنماط الأصلية .

فقام بإخراج تجربة ضمت مواد مسرحية من عدد من المسرحيات بطريقة (**القص واللصق**) (**الكولاج**) ، مثل (**انبجاس الدماء للآرتو**) وأعمال **سريالية** ومشهد من مسرحية الستائر (**لجينية وهاملت لشكسبير**) ، وهي أعمال اعتمدت التقديم الإيمائي والارتجال . وتشير الدراسات وآراء النقاد بأنهم لم يتأثروا بما كان يقدم .

ثم عاد ليقدم تجربتين الأولى عرض مسرحية (**الستائر لجينيه**) مستخدما أداءً تمثيلياً مشوباً بالجنون ، ومؤثرات صوتية وحيوانية ، وأقنعة وإيقاعات طقسية ، وكانت تأثيرات (**آرتو**) واضحة . والمسرحية للمطلع تتحدث عن إرهابيين عرب يقومون بارتكاب جرائم قتل واغتصاب .

أما الثانية فكانت (**مارا صاد**) حينما عالجها بالأسلوب الجنوني والوحشي والبدائي نفسه لتوكيد مفهوم العلاج النفسي (**البارا مسرحي**) الذي شكل هدف المسرحية .

ثـم غيـر مجـرى التقـديم نحـو العـروض الدراميـة التقليديـة ، فوقـع اختيـاره علـى (**حلـم منتصـف ليلـة صـيف**) متجـاوزاً اللغـة وطرائـق لإدامـة الصـلة بـين الفعـل الـدرامي والجمهـور ،محـاولاً خلـق حركـات أكروباتيكيـة مشـابهة لحركـات السـرك ، وسـعى لاختـزال الكلمـات إلـى أصـوات ، بأنسـاق الحركـة الجسـدية ، فـي محاولـة لتبـادل الأدوار " **ليكشـف عـن مسـرحية خلـف لغـة شكسـبير تنطـوي علـى فوضوية شاملة وفرحة وحشية** " (٢٥) .

ولعـل هـذا التنقـل مـن مدرسـة إلـى مدرسـة أخـرى جـاء لغـرض تحديـد ماهيـة الأسـلوب أو الطـرح الجديـد ، ويبـدو أن الإخفـاق هـو أحـد الأسـباب التـي أدت إلـى عـدم الدقـة فـي الاختيـار، فكـان العـرض الجديـد نصـاً معـداً عـن (**أوديـب**) شـمل الطقـوس الدنيوسوسـية والتوجهـات الأورفيـة * التـي تهـتم بعبـادة الشـيطان والطقـوس الباخوسـية والمشـاهد الجنسـية ، وهـو شـيء يتسـم بالغرابـة والمجـاز والتشـابه الواضـح مـع (**آرتـو**). لكنـه يؤكـد بـأن الأسـلوب الجديـد غيـر مـرض للكثير من النقاد والفنانين .

إذ يسـتلزم أن نكـون (**كـل صـورة لهـا عوائقهـا ، موغلـة فـي الماضـوية .. موغلة في التجريد وموغلة في التعلق**) (٢٦) .

ولقـد شـمل هـذا التوجـه كـل تلاميـذ (**آرتـو**) والـذين تـأثروا بـه فيمـا بعـد . ولعـل العـرض كـان بمثابـة تعـد علـى ذائقـة الجمهـور فـي المشـاهد المقدمـة التـي تعرضـت للاستشـعار مـن نـزع الأجـزاء الداخليـة للجسـم والفضـلات بحيـث شـكي الممثلون من هذا التوجه اللا أخلاقي .

وجـاء علـى لسـان أحـدهم " **علـى مـدار سـاعتين يشـار إلـى دمـاء وعيـون قلعـت وأحشـاء شـقت وأمعـاء قطعـت ـ ثـم المـوت والكارثـة والطـاعون والفـزع هي المكونات الأساسية لهذه المسرحية** " (٢٧) .

مـن الواضـح أن خصـائص قيـام الطقـس فـي المجتمـع الحـديث العلمـاني ، ربمـا لا يشـي بـأي دلالـة دينيـة أو روحيـة ،فضـلاً عـن كونـه يفتقـر إلـى الذاتيـة بالنسبة للعامة ، وقد شمل هذا المفهوم جميع العروض متعددة الأساليب .

وعلـى ضـوء سياسـة التغييـر الخاصـة بالتجربـة ، بـدأ (**بـروك**) بإعـادة النظـر فـي إيجـاد خبـرة مسـرحية لـدى الممثلين تقـام علـى (**التشـاركية الجمعيـة**) ، علـى أن يكـون الممثلـون مـن ثقافـات وقوميـات مختلفـة ، وهـي لا تحتـاج كمـا يعتقـد إلـى رمـوز وعلامـات ثقافيـة . فقـد ضـمت الفرقـة ممثلـين مـن (**أفريقيـا وإيـران وإسـبانيا وفرنسـا وأمريكـا وبريطانيـا**) . وهـي صـيغة تحـاكي الأمميـة والعولمـة بمحـو ثقافـة الآخـر. ولا نـدري مـاهي الكيفيـة التـي سـيدرك المتلقـي مـن خلالهـا ، (**عشر لغـات مـع مئـات الإشـارات والإيمـاءات لعشـر ثقافـات فـي عـرض مسـرحي واحد**) .

الصـعوبة تكمـن هنـا ، فـي وسـائل التخاطـب والتواصـل .... وقـد أكـد (**بـروك**) علـى ضـرورة دمـج الممثـل فـي الجماعـة " **منطلقـا مـن أرضـية مبهمـة مفادهـا أن الأشـكال التعبيريـة التـي تخلقهـا الجماعـة وإن كانـت صـغيرة (يقصـد مجموعة الممثلين) سيكون لها قوة وعمومية الأنماط الأصلية** " (٢٨) .

ثـم حـاول تطـوير مصـطلح (**التشـاركية**) بعمليـة سـمجة ، عنـدما اسـتند إلـى إسـلوب (**ششـنر**) فـي التغذيـة العكسـية أو الراجعـة فقـد عمـد إلـى ممثلـين أثنـين ، يقـوم الثـاني بتقليـد الأول بكـل مـا يقـوم بـه مـن حركـات ، وقـد جـاءت هـذه المؤشـرات فـي عـرض (**العاصـفة**) وكـذلك فـي كـولاج مسـرحية (**هاملـت**) موظفـاً اسـتخدامات عديـدة مـن الدادائيـة والسـينما والحركـة المتثاقلـة ، فـي تحقيـق صـورة تعبيريـة للعقـل البـاطن مبنيـة علـى الاعتقـاد " **بـأن تـداخل اللاوعـي الجمعـي لكل منا يوجد جانباً من شخصية هاملت** " (٢٩) .

علـى وفـق مـا سـبق بـادر إلـى تـدريب ممثليـه علـى التراتيـل الأفريقيـة واللاتينيـة بلغـة (**الأفيسـتا**) ، وهـي لغـة فارسـية ميتـة مـن اللغـات (**الزرادشـتية**)

فــي السـحر والرقــى . كمــا أنهــا لغــات غيــر مفهومــة مرتبطــة بالمواســم الدينيــة ، وعهـد أيضـاً إلـى اسـتخدام نبـرات صـوتية وإيقاعيـة ، اعتمـدت النزعـة الغرائبيـة لتقـديم عــرض (**أور جاســت**) فــي إيــران عــام (١٩٧١) . إتسـمت بالرطانــة الفارغــة والتشـويش ، بحيـث إن المتلقـي يعجـز عـن فـك شـفراتها ، كمـا أدخلـت مصــطلحات مــن اللغــة السانســنكريتية مثــل النــور والظلمــة والمبــدأ **التـدميري** وضــعها (**هيــوز**) * بصــيغة الكــولاج ، وأدخلــت أســاطير مثــل بروميثيــوس وهرقــل والفــرس والضــارعات والحيــاة حلــم والخرافــات الفارســية ، مســتخدماً تكوينـاً لكـرات مـن النيـران وطبـول ومزاميـر مـن المعـادن ، فقـدم عرضـاً يتسـم بالتجريـد ، وقـد انحصـرت اسـتجابة النقـاد بعـدم الرضـا لكونـه يفتقـر إجمـلاً إلـى الحياة ، ذلك أنه أتخذ طابعاً طقسياً نقيضاً للعقلانية .

ويلاحــظ أن الأعمــال المقدمــة تقــوم دائمًــا علــى إحيــاء الــديانات الوثنيــة القديمـة والروحيـة المغمسـة بالسـحر مـع تضـاد واضـح مـع الـديانات السـماوية. هـل يمكن لنا أن نتساءل عن الهدف .؟

ويبـرر سـعيه وفشـله بقولـه " **لـيس هنـاك إخـراج مـتقن لمسـرحية مـا ، كمـا أنه ليس هناك الوضع المثالي للإخراج** " (٣٠) .

إن نزعــة (**بــروك**) كانــت تنطــوي علــى نبــذ ثقافــات المســرح التقليــدي بوصــفها نفايــات ، وهنــا نــرى بوضــوح لا لــبس فيــه أنــه يعــود دائمــاً للمســرح التقليدي ليستقي منه مقاطع من **هاملت** أو **أوديب** .

ثــم مــا لبــث (**بــروك**) إلــى أن دخــل مــدخلاً لا يقــل أهميــةً عــن ســابقيه ولكـن هـذه المـرة بإطـار مشـروع (**باربـا**) المسـرحي الـذي أطلـق عليـه (**المعهـد الـدولي للأنثربولوجيـا**) وتعنـي (**العـرق الخـالص النقـي**) ليقـدم عرضـاً شـبيهاً (**لأور جاســت**) وهــو عــرض (**المهابهاراتــا**) عــام (**١٩٨٥**) وعــرض (**اجتمــاع الطيــور**) بـنفس الأسـلوب السـابق . وهـي عـروض كمـا هـو معـروف ، جعلــت مــن الأســطورة الصــورة الأكثــر تكثيفــاً ، وأســتند العــرض علــى إدخــال

مفـردات رمزيـة ودلاليـة ، كالشـمس (**دلالـة فرعونيـة**) والشـيطان ، (**دلالـة دنيوسوسـية**) وخيـول متوحشـة ، وأسـلحة سـحرية مقدسـة ، ورؤوس فيلـة ، (**دلالـة بوذيـة**) .... ويطـرح العـرض فكـرة غريبـة نوعـاً مـا ، تـتلخص بـأن الآلهـة إنسـان ، ويمكـن للإنسـان أن يكـون ألهـاً، وبهـذا يمكـن تبـادل الأدوار . " **وأن البشـرية فـي المهابهاراتـا عليهـا أن تـدمر نفسـها حتـى يتسـنى للشخصـيات الموجـودة الوصـول إلـى الجنـة "** (٣١) . ولعـل هـذا التوجـه ينطـوي علـى توكيـد مفهـوم (**المبـدأ التـدميري**) للإنسـان فـي سـبيل حريـة الـروح، وهـو جانـب فوضـوي ورجعـي ، قـد سـعت أليـه تجمعـات دينيـة جعلـت مـن الانتحـار الجمـاعي والموت هدفاً سامياً من أهدافها .

ويؤكـد (**بـروك**) فـي هـذا المجـال **" علينـا يتوقـف جـر انتبـاه الجمهـور والاستحواذ علـى إيمانـه .... يجـب أن يكـون لـدى المتفـرج منـذ البدايـة مـا أطلقـت عليه حسـاً باطنياً لا شكل له "** (٣٢) .

يمكـن القـول إن مسـرح (**بـروك**) قـدم لنـا صـيغاً جديـدة فـي عمـل **الممثـل** تـوافرت علـى نزعـة أدائيـة متقدمـة فـي خلـق صـور مسـرحية جـديرة بـالاحترام ، فالعصـي تتحـول إلـى أسـرة وغابـات وأسـلحة حربيـة دفاعيـة ، وإيهـام المتفـرج بـإطلاق السـهام مـن أقـواس فارغـة يبـدو جمـيلاً ومقنعـاً ، واسـتخدام الحركـات الأكروباتيكية تشي بصناعة الخدعة المنظمة والانبهار بها أحيانا .

لقـد كـان (**بـروك**) أكثـر إيغـالاً فـي البدائيـة مـن سـابقيه ومـن (**باربـا و ششـنر**) . فلـيس كـل الانبهـار الـذي يقـدم علـى الخشـبة يبعـث علـى الرضـا ، ذلـك لكـون الشـكل ربمـا يفتقـر إلـى التـأثير أولاً ، وخلـوه مـن المضـامين ثانيـاً ، والصـعوبة البالغـة فـي فـك شـفراته قـد يرهـق المتفـرج ثالثـاً . فغيـاب المعنـى التـأويلي وتشـتت الدلالـة وتجليـات الطقـس والبدائيـة ، لـم تحقـق قيـام **التشـاركية** فـي المجتمـع المعاصـر لأن مـا يقـدم لا يعنـي الفـرد . كمـا هـو الحـال عنـدما قـدمت مثـل

هـذه العـروض ، علـى مجموعـات غيـر متحضـرة فـي أفريقيـا ، ولـم تحـدث أي استجابة .

ويـرى بـروك " **أن القـوة الكامنـة فـي ألأسـطورة يـتم تحييـدها وعزلهـا كلما زادت المسافة بينها وبين القضايا ألمعاصرة** " (٣٣) .

ويمكن حصر نظرية الإخراج عند (**بيتر بروك**) بالمنطوق الآتي : -

(إن ألأشـكال الأسـطورية والطقسـية البدائيـة التـي يخلقهـا العـرض . سـيكون لهـا قـوة فـي تفجيـر اللاوعـي الجمعـي واكتشـاف الـذات عنـد المتفـرج ، بوصفها مشابهة للأنماط الأصلية) .

أن سـعي بـروك للانضـمام إلـى مفهـوم العـودة للجـذور والأنمـاط الأصـلية ، كونهـا تقـدم انقلابـا للـذات وفـق مفـاهيم اللاوعـي الجمعـي ، قـد يشـكل اختلافـاً بـين مـن يتفـق أو يختلـف عليـه ، إنمـا نقـدم عليـه هـو قـراءة للنظريـة الإخراجيـة بالموضوعية العلمية التي هي سبيلنا للبحث .

مصادر الفصل الخامس

(١) كرستوفر أينز ، المسرح الطليعي ، تر سامح فكري ، القاهرة : مهرجان القاهرة للمسرح التجريبي ، (١٩٩٦) ، ص (١١٧) .
(٢) كرستوفر ، المصدر السابق ، ص (١١٦) .
(٣) للمزيد ينظر المصدر السابق نفسه ، ص (١١٧) .
(٤) نفس المصدر ، ص (١١٣) .
(٥) المصدر نفسه ، ص (١٢٢) .
(٦) المصدر نفسه والصفحة .
(٧) مارتن أسلن ، أتنونان أرتو ، تر سعيد أحمد الحكيم ، بغداد: دار الشؤون الثقافي ، (٢٠٠١) ، ص (٢٠) .
(٨) مارتن أسلن ، المصدر السابق ، ص (٦٦) .
(٩) نفس المصدر السابق ، ص (١٦٦) .
(١٠) للمزيد ينظر المصدر السابق ، ص (٧٢ ــ ٧٦) .
(١١) نفس المصدر أعلاه ، ص (١٦٤) .

* نسبة إلى طقس ألآله دنيوسوس اله الخصب والجنس والخمر عند الإغريق القدماء .

** الكتابة الهيروغليفية المصرية، ذات خصائص صورية ورمزية ولو جمعت بطريقة رقمية حسابية ، فأنها تفضي إلى نوع من التعزيمات للسحر الأسود .بحسب كولن ولسن .
*** شعائر غامضة لعبادة الآلهة تتسم بالرقص والغضب والغناء عند قدماء الإغريق .
(١٢) أنظر أتيكان كيف ، غروتوفسكي وإشكالية صهر المسرحي باللامسرحي موقع غروتوفسكي على الانترنيت .
(١٣) سعد أردش ، المصدر السابق ،. ص (٣٠) .
(١٤) غروتوفسكي،نحو مسرح فقير،تر كمال قاسم ، بغداد:دار الرشيد للنشر(١٩٨٢) ، ص(٢٢) .
(١٥) المسرح الطليعي ، المصدر السابق ، ص (٣١٥) .
(١٦) أنظر أتيكان كيف مصدر السابق .
(١٧) نفس المصدر أعلاه .
(١٨) المسرح الطليعي ، ص (٤١٣) .
(١٩) أتيكان ، المصدر السابق نفسه .
(٢٠) المسرح الطليعي ، ص (٣١٠) .
(٢١) المسرح الطليعي ، ص (٣١٥) .
(٢٢) سعد أردش ، المصدر السابق ، ص (٣١٠) .
* للمزيد أنظر ، غروتوفسكي والمسرح ، قاسم بياتلي .
(٢٣) المسرح الطليعي، مصدر سابق ، ص (٢٣٨).
(٢٤) (نفس المصدر والصفحة .
(٢٥) المصدر نفسه ، ص (٢٤٧) .
* الأورفية / أسطوره نسبة إلى أورفيوس.
(٢٦) بتر بروك ، ليس هناك أسرار، البحرين : (١٩٩٨) ، ص (٩٥) .
(٢٧) المسرح الطليعي ، ص(٢٥٢) .
(٢٨) نفس المصدر ، ص (٢٥٤) .
(٢٩) المصدر نفسه ، ص (٢٥٦) .
(٣٠) نفس المصدر ، ص (٢٧٧) .
(٣١) سعد أردش ،مصدر سابق ، ص (٢٩٣) .
(٣٢) بتر يروك ،المصدر السابق ، ص (١٠٢) .
(٣٣) المسرح الطليعي ، ص (٢٥١) .
* هيوز ، باحث انثربولوجي ، وخبير باللغات الميتة .

الفصل السادس

ما قبل التعبير

أيوجينا باربا

Eugenio Barba

لم يكن (**باربا**) المولود في نابولي الايطالية مهتماً بالمسرح لولا تأثره منذ نعومة أظفاره وهو يشاهد في أحد العروض المسرحية حصاناً يعتلي الخشبة . فكانت هذه الصورة قد تركت في نفسه رغبة في التوجه نحوالمسرح.

وعندما عمل لحاماً على إحدى السفن بعد سفره للنرويج ، كان يروق له التعرف على فنون الشرق . كما أن استعداده وميله لحب المسرح جعله يطلع على أعمال كبار المخرجين العالميين أمثال (**كريج و مايرهولد**) ويطلع كذلك على دراسات (**برشت**) ويهضم نظرية المسرح الملحمي . ثم سافر إلى بولندا ليلتقي (**بغروتوفسكي**) ، وحينما وجد أن أفكاره تميل إلى منهجه ، أصبح فيما بعد مساعدًا له فترة من الزمن . ثم ما لبث أن اختلف معه مؤكداً أن (**جيرزي**) يهتم بالتدريب أكثر من اهتمامه بالعرض المسرحي (**وهذه شهادة تؤكد رأينا في ما باحثنا عنه عند غروتوفسكي**) .

انتقل بعدها إلى الدنمارك ليؤسس فرقة (**الأود ين**) (**١٩٦٤**) وبدعم من المجلس البلدي ، وقد ضمت الفرقة أعضاءًا من جنسيات مختلفة .

يمكن القول إن اتجاه (**باربا**) المسرحي هو امتداد لعمل (**غروتوفسكي**) أو تطوير لمنهجه ، وبعد تأسيس (**الأود ين**) أعلن عن فكرة (**موت المسرح**) ولكنه استمر في البحث الذي بدأه (**جيرزي**) ضمن السياق النفسي والفسيولوجي والسعي لبناء لغة مسرحية عن طريق تحويل الانفعالات

التلقائيــة إلــى حــالات خاصــة مــن الألــم والرغبــة والخــوف ، متوجــاً ذلــك بشــكل نظــري تحــت مظلــة (**ista**) وهــو ملخــص المعهــد الــدولي للأنثروبولوجيــا المسرحية الذي أسسه عام (**١٩٦٩**) .

ضــم المعهــد أســاتذة جــامعيين وبــاحثين فــي الأدب والفــن وممثلــين مــن جنسـيات مختلفـة وأخصــائيين فـي الأنثروبولوجيـا ،فضـلاً عـن تخصـص المعهـد فـي التحليـل عبـر الثقافـات، ضـمن مـداخل التقنيـات والتوجـه نحـو توظيـف التـراث الشـرقي (**النــو والكيــوجين الكــابوكي والكاتاكــالي والــرقص البــاليزي والهنــدي**) مســتخدماً أســلبة الجســد بــديلا لســيكولوجية الممثــل . اســتنادا لدراســة الصــوت والتقنيات الارتجالية لبلدان مختلفة .

" إن أنثوروبولوجيــا المســرح هــي دراســة الســلوك ألمشــهدي لــما (قبــل التعبيــر) الــذي يوحــد كأســاس لمختلــف الأجنــاس والأســاليب والأدوار لتقاليــد الشخصية الجماعية " (١) .

وعلــى وفــق تعريــف (**باربــا**) للأنثروبولوجيــا يطالعنــا بالانفتــاح علــى ثقافــة الغيــر و إيجــاد روابــط وشــائجية بــين المســرح الشــرقي والغربــي ، للولــوج فــي دراسة ثقافات تلك الشعوب وتوظيفها للمسرح .

إن خصوصــية أنثروبولوجيــا المســرح تســتند إلــى رؤيــة (**أيــرو - أســيوية**) ولــيس علــى دراســة المســارح الأســيوية ، ولكنهــا فــي الوقــت نفســه لا تنكــر التعامــل بهــا ، وأن هــذا التوجــه الأيــرو- أســيوي يشــير كمــا يعتقــد (**باربــا**) إلــى (**فكــرة**) نشــطة وفاعلــة فــي المســرح المعاصــر ، ممــا دفعــه للاهتمــام بعــدة مرجعيــات مــن التــي اهتمــت بإشــكاليات عمــل الممثــل **" أبتــداءاً مــن مســرح أوبــرا بكــين إلــى برشــت والمــايم لغايــة النــو الكــابوكي وصــولاً للبيوميكانيكيــة والباليــه ومن آرتو إلى مسرح بالي "** (٢) .

يخضــع (**باربــا**) جســد الممثــل وذهنــه إلــى تكنيــك خــارجي يســتند علــى مبــادئ مكــرورة تــدعوها أنثروبولوجيــا المســرح (**مــا قبــل التعبيــر**) ويتحــدد

العرض من مستوى ما قبل التعبيرات إلى العرض التمثيلي ، أما (**الثالث**) فهو الذي يقع تحت وطأة الذاتية الشخصية والأسلوبية الثقافية ، فهو إن صح التعبير العضوية المشهدية أو هو المستوى البيولوجي الذي يشمل مختلف تكنيكات واستخدامات الممثل .

ووفقاً لما تقدم تنحصر أنثروبولوجيا ، المسرح في تحري ودراسة السلوك الإنساني ما قبل التعبير في حالة من العرض المنظم ، وعلى هذا الأساس يمكن حصر عمل الممثل في ثلاث حالات :

(١) شخصية الممثل / أحاسيسه وذكاؤه ذاتيته الاجتماعية بحيث يبدو وحيداً في نوعه لا يتكرر .

(٢) خصوصية التراث ألمشهدي / الظروف التاريخية والثقافية التي تبرز فيها شخصية الممثل .

(٣) توظيف الجسد_ الذهن / حسب التكيفات الخارجية التي بدورها تصبو إلى الإبهار حين وضعه في شكل قابل للتصديق (٣) .

ويتضح من خلال دراسة البحث بأن (**باربا**) لم يكن بعيداً عن ما قدمه (**غروتوفسكي**) وأن تقنيات أداء الممثل عند (**باربا**) لم تأخذ شكل العملية العلاجية التي لا تكاد ترتبط بالمسرح ،فالمسرح بهذا التوجه لن يكون بديلاً موضوعيا عن غرف العلاج النفسي . ذلك لكون (**باربا**) سعى إلى تقديم أعمال درامية تستقي جذورها من الأسطورة " **لكنه قريب الصلة بالسرك العالمي ، وكان ظهوره الأول أكثر مباشرة في التوجه السياسي** " (٤) .

ولعل توجهه نحو الأنماط الأصلية البدائية والقهر والعنف ولغة الجسد (**العلاماتية**) يمكن أن يشكل قريناً للتوجهات التي سبقته . وقد بات ذلك واضحاً من صيغ التقديم لعروضه المسرحية وفي مقدمتها اختياره لمسرحية (**كاسبار**) .

من الواضح أن اختيار شخصية (**كاسبار هاوزر**) قد تصبح علامة بارزة في هذا التوجه ، فقد سبق (**لجيرزي**) تقديمها وكذلك (**بروك وجوزيف تشياكن**) ثم عاد (**باربا**) ليقدمها بوصفها كما يعتقد صورة تعبر عن الإنسان الطبيعي في مواجهة المجتمع . وموضوعة كاسبار تنطوي على أنه ذلك الطفل الذي حتميته تقبل على الموت ، ولا تعرف عنه شيئا ، والمشكلة الرئيسة في عرض كاسبار (لباربا) .

" هي مشكلة ترتبط بالكثير من الأعمال الطليعية والذي أشير إليه باعتباره قداساً إلحاديا " (٥) .

إن أي طرح مناوئ للدين يفترض مسبقا وجود مناخ يمكن تهشيمه في المجتمع الغربي ، وكان قصد (**باربا**) من هذا العرض دفع الجمهور إلى إسقاط قناعه الاجتماعي ، دون طرح أي حلول حتى وإن كانت ميتافيزيقية .

ولما كانت أعمال **باربا** ذات صيغة تركيبية تجمع بين التعالي والطقوسي كما عند (**غروتوفسكي**) وبين الوجودية الصارمة عند (**بكت**) ، وجد (**باربا**) نفسه في غرائبية التقديم ، فسعى لإيجاد مدخل يجمع بين خصوصيته الاتجاهية وأداء الممثل ، فوظيفة الممثل في مسرحه تستند إلى مشابهة قرينية مع طائفة هندوكية تسمى (**الألفاريين**) حينما يؤكد ذلك بقوله **" ينفي الألفاريون وجود ذات إلهية ، كما ينفون وجود رجاء ، وإن الحياة بالنسبة لهم وهم ، فإن أفعالهم لا ترضي المجتمع بأكمله ، فهم في وضع شائن يؤدي إلى عزلهم وأنهم بمثابة (دراويش) ، وأن انفعالاتهم المتناقضة تبحث عن وحدة تصب في مجال يحظى باحترام المجتمع ألا وهو الدين "** (٦) .

يتضح مما سبق بأن محاولات (**باربا**) تصب في النهج ذاته الذي بدأه الطليعيون (**آرتو وغروتوفسكي وبروك**) الذين التجؤوا إلى النزعة البدائية ، كيما تقدمهم خطوة نحو التوجه السياسي المتسم بالتغيير كبداية لانطلاقهم ، لكنهم سقطوا قي الغرائبية وأساليب التمثيل المتطرفة .

ولو شاء لنا تتبع فرقة (**الأود ين**) فإنها بدأت بتقديم الرقصات بوصفها أنماطاً مشتركة للتعبير عن كل الثقافات ، ثم ما لبثت هذه الرقصات أن تطورت لتأخذ شكل العروض الاحتفالية والتي تم تجميعها بطريقة (**الكولاج**) من مناطق مختلفة ، كالأشكال والرسوم والموت في جزيرة بالي ، وتوجهوا لتقديم عروضهم في الشوارع ، وهي صيغة تميزهم عن المسرح الرسمي والدراما الطليعية التجريبية ، فأطلق عليها (**باربا**) (**المسرح الثالث**) .

في مدخل آخر لمسرح الأود ين يتجلى مبدأ (**المقايضة**) وهي عملية تشير باتجاهين الممثل والجمهور ، وهي كما نرى عودة أخرى نحو التشاركية .إن هاتين العلاقتين تنطويان على وظيفة تؤدي بالضرورة إلى (**تغير**) وليس شيئا جامداً .فقد ورد أن أداءها التمثيلي جاء مساويا للفرق التي تشترك ضمن فعاليات المسرح الثالث وبالخصوص عرض (**سيكون اليوم يومنا ١٩٧٦**) .

أما موقفها التقايضي مع الجمهور فقد أصابة الترهل ، لكون مبدأ المقايضة يتطلب تبادل الخبرة أو المعلوماتية أو التغير السيكولوجي والفسيولوجي . وهذا ما لم يحدث البتة ، على الرغم من تغير العلاقة المساحية بين المتفرج والعرض ، وقد سرى هذا المفهوم على معظم عروض المسرح الثالث والتي يمكن تأكيدها كما يأتي :

(١) رفات برشت ٢.

(٢) فيراي .

(٣) جيروم سفاري .

(٤) سيكون اليوم يومنا .

(٥) عرض المليونير .

ولدراسة الخصوصية الاتجاهية للمسرح الأيرو آسيوي ـــ لابد من الخوض في شكل العروض وماهياتها ، وأسلوب التقديم الأدائي متمثلة في عرض (**سيكون اليوم يومنا**) .

العرض يتعلق بصور لغزو الغرب الأمريكي . يقدم العرض في باحة دائرية يجلس فيها المتفرجون ، كما يجلس أبناء القبيلة حول النار في شكل يشبه السيرك ، تقوم في وسطه قائمة تثبت عليها مساقط الإضاءة ومنصتان في وسط الباحة يعلوها قوسان تجريديان يمثلان بيوتاً لستة رجال (**ثلاثة متحضرين وثلاثة غير متحضرين**) وتقوم فكرة العرض على المذبحة التي تعرض لها نساء وأطفال الهنود ، وإن الغرض من استخدام الدائرة جاء لتقديم رقصة الشمس التي كان يؤديها هنود أمريكا تمجيدا للشمس *.

" إن سمتي البساطة والطبيعية التشاركية اللتين اتسم بهما العرض .... كانتا من بين السمات التي ميزت أسلوب الأداء التي استقرت علية فرقة الأود ين والذي يسمح لها بتقديمه في أي مكان " (٧) .

وعودا على بدء فإن العرض ينطوي على مجموعة من الثوابت (**التي باتت مكرورة**) منها العودة إلى البدائية والرغبة في تفعيل الديانات الوثنية كرقصة الشمس ، والبحث عن أسلوب استخدام الدائرة المغلقة في إقامة الطقس في كل العروض ، ومحاولة إظهار خصائص القسوة ، كالوحشية والقتل الجماعي واستخدام ثقافة الآخر المنسية .

أما عرض المليونير فقد تم إعداده من خلال رحلة الفرقة المكوكية ، والتي تقوم على التشاركية ، فجزء من العرض يقترن بعروض السيرك بكل أساليبه الأدائية ، وقد أقحمت فيه أشكال فنية مختلفة من العالم . والجزء الآخر عبارة عن كرنفال ذي صيغة تركيبية كونية ، ضم مجموعة من الثقافات في مزيج غريب جداً ، من مسرح النو ورقصات الحرب عند هنود الأمازون والدراما الطقوسية البالينيزية ، والتي قدمت على أنغام موسيقى الجاز، بينما

امتزج الكابوكي بمسرح الكباريه عند برشت ، ويصل العرض في ذروته إلى موكب جنائزي يتحول إلى رقصات الفسوق التي تنتهي بطقس قطع عنقي دميتين في هيئة وحشية ، وهي مأخوذة من طقوس الرانجد الباليينيزية ذات الطابع السحري . وقد رأى بعض النقاد **" أن العرض استعراض لافت للمهارات الفنية والجسدية ولكنه لم يختلف عما قدم له ريتشارد ششنر في عرض دنيوسوس عام ١٩٦٩ " .**

أخيراً يمكن قراءة تجربة (**باربا**) وفقا لتصوراته التي تقوم على مبدأ المقايضة (**التشاركية**) والذي يستند على الجدل بين خيال الممثل وتجربته الواقعية ومواجهته للجمهور ، ولكونه يقصي النص الدرامي ، فعمله يقتضي الارتجال في التمرين ضمن العمل الفردي والجماعي للفرقة . وإن صيغة العرض الفكرية تنهض وفقاً لمقاطع المونتاج والكولاج لمجموعة من الأساليب الخاصة بالمسرح الشرقي . ويقدم العرض وفقا لقناعة أعضاء الفرقة في نهاية التمرين . فالعرض المسرحي باعتقادهم تمرين مكتمل ومنظم ، كما يوظف **باربا** في عروضه تقنية استخدام القوائم الخشبية (**العكازات**) وهي صيغة استخدمها مسرح الخبز والدمى ، وبعض الإكسسوارات ذات الطابع البدائي والموسيقى الطقسية ، والبحث عن أماكن مفتوحة كالشوارع والساحات لقيام الطقس المعتمد تماماً على المهارة الجسدية .

ويمكن حصر نظرية (**أوجينيو باربا**) الإخراجية وفقا للمنطوق الآتي:

(إن دعائم العرض الأيرو - آسيوي تنهض على مبدأ المقايضة الأنثروبولوجية الناجمة عن مواجهة الممثل للجمهور في التشاركية الطقسية المنبعثة من الأسلوبية الثقافية) .

تادوش كانتور
Tadeusz Kantor

((١٩١٥ - ١٩٩٢))

فنان ومخرج مسرحي وتشكيلي (**سينوغرافي**) من أشهر مبدعي التجريب في المسرح البولندي ، اشتغل بالرسم ، ولد في (**فيبولي**) وكان والده قد قتل في الحرب، فعاش مع أمه في كنف شقيق جدته ، وهو رجل دين داخل الكنيسة . في عام (١٩٢٢) انتقل إلى مدينة (**تارنوف**) وتأثر حينها بالرمزية وفن التصوير ، بعد الفترة النازية التحق بكلية الفنون الجميلة عام (١٩٣٤) ثم درس السينوغرافيا على يد (**كاردل فريتش**) خبير السينوغرافيا ، بعدها اهتم بالبنيوية والباهاوس، واتجه نحو تيار المسرح الطليعي ، كانت رغبته في أن يغير هذا الاتجاه ، ثم ما لبث أن ثار على كل ما هو طليعي وتجريبي ،وجدد توجهه بداية من التكعيبية مروراً ببنيوية **مايرهولد** والمسرح الحر (**لتايروف**) ومسرح (**فاختنكوف**) ومسرح الباوهاوس .

ثم تأثر ببدايات مسرح (**كريكوت**) قبل أن يتولاه . بعد الحرب الثانية عاش (**كانتور**) في عزلة من عام (١٩٣٩) لغاية (١٩٤٥) وفي ضياع شامل في فترة قطع العلاقات الثقافية ، ثم اتفق مع جماعة من الرسامين غير الأكاديميين ، لينظموا مسرحاً سرياً أطلق عليه (**مسرح ما تحت الأرض**) وهذه المرحلة أجبرت (**كانتور**) على الاعتراف بالتجريب كونه قد أوصله إلى الرؤية العميقة ، وقدم عدة أعمال ، ثم هدد الألمان أصحاب المسارح بالموت ، لكنه قدم عرضه (**عودة أودسيوس**) في شقة كانت تحت الأرض .

وبهذا تكون فترة الاحتلال النازي فترة النضج (**لكانتور**) فيما يخص فكرة الطليعية ، ثم سافر عام (١٩٤٧) إلى باريس فتعرف على تيارات الفن الحديث السريالية والتجريدية والتكعيبية والدادائية .

وفقا لما تقدم يصعب تصنيف اتجاه (**كانتور**) المسرحي من كونه منفتحاً على عدة تيارات فهو كما يبدو ذاتي وشاعر ومسرحي ومخرج مستقل عن الآخرين . استمد معظم توجهاته من البنيوية والسريالية وفن التصوير التجريبي (**informal**) والدادائية والهابننج (**happening**) مسرح الواقعة والتجريب والتجريد ، بين هذا الخليط غير المتجانس قدم (**كانتور**) عروضه المسرحية . ولما كان مسبقاً فناناً تشكيلياً ورساماً فقد تلمس توجهه نحو الخشبة بإطار السينوغرافيا ، وتشير بعض المصادر إلى أنه كان عاشقاً لتيار الباوهاوس ، فضلا عن أنه كان ينشد إلى " **قضية توحد الفنون ومزجها ودمجها في كيان إبداعي لا يتقسم ولا يتجزأ** " (٨) .

ونرى أن المرحلة التي سبقت سفره إلى باريس ، كانت المرحلة الأنضج في حياته ، فلو استمر في تحقيق تجاربه داخل بولندا لكان قد أصبح من أكبر المخرجين العالميين، في مجال المسرح وبناء العرض السينوغرافي ، بوصفه يمتلك عدة مقومات منها أنه شاعر ذو خيال خصب ورسام تشكيلي يمكن أن ينشئ ما يحلو له في الفضاء، ومخرج مسرحي متمكن من أدواته ، وأخيرا السينوغرافي الذي يمتلك خصائص تشكيل الصور البصرية .

يعتقد (**كانتور**) أن أي موقف درامي يبدأ من (**الصفر**) ولا يعني هذا انقطاع المفهوم الحر، بل يعني تحديدًا لفكرة المسرح ، الذي يقوم على إبداع فن ينمو تصاعدياً واقترابا من ردود الأفعال ، باعتبار أن الفن الذي يقدمه يمثل منطقة (**قاع**) الحياة اليومية ، بعيدا عن المبالغة وانخفاض الحرارة الصاخبة وضد الوهم وضد فرض مواءمة الفن للواقع . وهذا ما دعاه (**مسرح الصفر**) لقد كانت المرحلة الأولى من إبداعه قد تنامت لتصل إلى مرحلة التجريب الفعلي ، مما دفعه لتشكيل فرقة مسرحية حصرت عملها بالتجريب أطلق عليها (**كريكوت ٢**) وبهذا طبق خصائص الواقعة . معتمداً التلقائية في بناء صورة العرض البصرية ، وكان تأثره بالدادائية والسريالية سنداً لتقديم عمله

(**الفضيلة المميتة**) مؤكداً " **على اللحظات الآنية للذات الإنسانية وتتكرر التجربة عبر الصور المخزونة في ذاكرة الإنسان المعبرة عن رغباته بصراحة ...وقد استخدم أجساد الممثلين كدمى تعبيرًا عن ذوات الشخصيات** " (٩) .

بعد الحرب العالمية الثانية أصبح لـ (**كانتور**) مكانة بارزة في فنون السينوغرافيا والحداثة ، مصمماً ومخرجاً ويعد عمله (**دقة دقة**) تتويجاً لهذه المرحلة ، إذ كان متسماً بالجرأة والإلحاد والكفر على القيم السائدة .

فالفن في رأيه يقع بين (**السينوغرافيا والإخراج)** * ، ويعتبر ذلك اقتحاماً واعياً بالتشكيل ، لمفهوم الإخراج المسرحي من تحديد النص وتحليله إلى الأدوات التشكيلية والمفردات السينوغرافية التي تحل محل الحدث ، وتكون وضعية **الممثلين والديكورات** مكونة من تفاصيل دقيقة ، ممثلة لعناصر معمارية تؤدي وضعية درامية بشكل متكامل ، هدفها التعبير عن الفضاء الخارجي ، ويقترح تحديد خشبة المسرح بنقاط ، ومكان يلعب فوقه الممثل أثناء الحدث الدرامي ، بحيث تكون اللحظة التي يتواجد فيها السينوغرفر ، نقطة تكشف أنه نفسه المخرج في الوقت ذاته ، كونه مصمم الإطار التشكيلي وإبداعه فوق الخشبة، ويؤكد (**كانتور**)

" **بأن هذا الأسلوب غريب عني أتطلع إلى شيء أعلى مرتبة من حدود بولندا، بل اقتحمت معركتي وتداخلت مع الفكر الإنساني العالمي** " (١٠) .

ومن الملفت للنظر أن (**كانتور**) يزج نفسه في أعماله المسرحية كافة ، ويحاول أن يجد مكاناً حتى لو كان في قلب الحدث ، يعللها بكسر الإيهام . وتظهر على أعماله ملامح التناقض ، ويحاول أن يؤكد بأن فنان اليوم اختار أن يكون في مواجهة الفزع والرعب في الحضارة (**ولعلها تأثيرات سفره إلى باريس**) ولا يخلو مسرحه من فكاهة تعتمد المفارقة بين عنصرين جوهريين (**أي عنصرين يتم تحديدهما**) ، بوصفهما يشكلان كرامة الإنسان وكبرياؤه في الدفاع عن نفسه لمواجهة الفزع .

ولعل اهتمام كانتور بالتجريب مهد لخلق أشكال مسرحية مثل **(مسرح اللا شكل عام ١٩٦٠)** و**(مسرح الصفر عام ١٩٦٣)** و**(مسرح الأحداث عام ١٩٦٣)** و **(مسرح الموت عام ١٩٧٥)** .

ومن المفيد أن تكون مسرحية (**موت الفصل الدراسي**) من أهم عروض (**كانتور**) ، بوصفها تتضمن خلاصة تجربته المسرحية ، وتتمحور حول حياة الإنسان من الولادة ثم الطفولة إلى الموت ، وقدم العرض بمثالية جمعت بين التشكيل السينوغرافي والصياغة الإخراجية ، استخدم فيها تكفين الشخصيات ، ولكل شخصية دمية تتحرك معها، كونه قريناً لصاحبه ، وهي تقترب من فكرة **آرتو** مع القرين السيكولوجي ، وتعني كذلك فكرة ازدواجية الذات وتناقض الأضداد ، مقترباً من فكرة العبثية الغروتوفسكية ، وهي أجساد لبشر لكنها قدمت بصيغة كاريكاتورية ، وتتوالى الأحداث من الذكريات المدرسية المتغيرة ، شبيهة بالمفارقة المضحكة عبر رواية الميلاد والطفولة والشيخوخة والموت .

المسرحية في الجانب الآخر، تشير إلى موت الحضارة والثقافة ، وتحاكي توجهات **آرتو** وقد حاول إدخال رقصة الفالس التي تتكرر مع جنون المسنين ، وحركات المجانين بلا معنى ، كما بدا إيقاع العرض طويلاً ، في معزوفة تتنافر أصواتها ، وفجأة بإشارة من المايسترو (**كانتور**) يتوقف كل شيء ويدور(**كانتور**) حول الخشبة يتحرك مفكراً، ثم يتوقف ، ويستدير إلى أن يبدأ الجمهور بالتصفيق ، ويعلن (**كانتور**) موقفه هذا بقوله:

" هذه الظروف وتلك المواقع كانت بالنسبة لي غريبة . إن مفهوم الهجرة كان مضاداً لطبيعتي المتحررة والمحتجة وضد ضرورة الوجود وضد الأسوار .. " (١١) .

رغم وجود هذا التناقض والتشتت ، لكن العرض يتسم بالقدرة السينوغرافية ، والقيمة الجمالية التي بدورها ألغت الكثير من هذا التشتت ، ولكن تبقى دعوته للبدائية والطقسية وبعض التيارات قائمة ، وهي تقريبا ذات المفاهيم التي استخدمها رواد المسرح الطليعي ، إلا أنه ترك بصمته على العرض المسرحي بوصفه مخرجاً وسينوغرافياً من الطراز الأول . وتشير بعض المصادر إلى أن كفة السينوغرافيا تميل على كفة الإخراج .

قدم كانتور للمسرح :

(١) أورفيوس .

(٢) عودة أودسيوس .

(٣) صانعة الأحذية الساحرة .

(٤) فليتعفن الفنانون .

(٥) فيليو بولي فيلو بول .

(٦) لن أعود هنا...ثانية .

(٧) إنه الحب والموت .

(٨) موت الفصل الدراسي.

بموته انحسرت تجربة (**كانتور**) عام (**١٩٩٢**) ولم يعد أحد من تلامذته يمكن أن يستمر بالتجربة .

وفقا لما تقدم فإن نظرية العرض المسرحي عند (**كانتور**) يمكن إيجازها بالمنطوق الآتي :

(إن فن التصوير التجريبي ينهض ضمن إطار تلاقح البنيوية والسريالية والدادائية والهابننج المبرزة بالأشكال السينوغرافية) .

خصائص الاتجاهات المسرحية المعاصرة

بادئ ذي بدء قد يقفز إلى الذهن تساؤل مفاده (**لماذا أنعطف المسرح هذه الانعطافة الكبيرة بعد الحربين الأولى والثانية وتخلى عن أساليب المسرح الحديث**) .؟

وللإجابة عن هذا التساؤل تتضح هناك عدة أسباب ساعدت بل فجرت عدداً غير قليل من الاتجاهات والتيارات المسرحية ألمعاصرة بحيث إنها طغت في الآونة الأخيرة على مساحة المسرح العالمي . كما أنها غيرت الكثير من المفاهيم وطرحت العديد من الأفكار وابتكرت علائق جديدة بين المسرح والصالة . ويمكن القول إن ظروف ما بين الحربين وما بعدها كانت أحد أهم هذه الأسباب في هذا الشأن ،فضلاً عن أسباب أخرى مجاورة عدت عوامل مساعدة في قيام مثل هذه التيارات .

وللولوج إلى جوهر الموضوع ، لابد من إلقاء الضوء على ملابسات وظروف الحربين والخصائص المتنوعة التي كان من جرائها شمول معظم دول العالم بويلاتها ونتائجها ، شملت فيما شملت الثقافة بكل ما ينطوي تحت خيمتها ، إن الواقع المأساوي الذي فرضته الحرب ، قد ترك الأثر البليغ على جميع المستويات والصعد ، ولما كانت الثقافة هي صدى الحياة وانعكاسها المباشر ، فقد كان المسرح انعكاساً للإحباط والنكوص واليأس الذي خلفه واقع الحرب .

من البديهي أن يكون لقيام الحرب بين المعسكرين عدة أسباب منها اقتصادية أو سياسية أو أطماع جشعة أو تصارع إرادات وأفكار . ومن البديهي أن تكون ساحة القتال ضمن أماكن تبتعد عن المدن والقصبات المأهولة بالسكان ، وتسمى بالعرف العسكري (**الجبهة**) أو ساحة المواجهة ، وتعد كل مساحة فارغة خلف هذه المساحة بمثابة مساحة مخصصة للمناورة

وحشد الجيوش وحفر الخنادق وتهيئة الأسلحة الهجومية والدفاعية لكلا الطرفين المتنازعين .

غير أن ظروف قيام الحربين خرجت عن المألوف ، فبدلاً من أن تكون مواقع القتال جبهات خارج المدن زحفت الجيوش إلى داخل المدن ، ومنها المدن الكبرى (**باريس . لندن . موسكو**) وعواصم أخرى ، مما دفع الجيوش لإسقاط هذه المدن بالقوة رغم كثرة الخسائر بالأشخاص والمعدات . بوصفه يشكل نصراً عسكرياً ومعنوياً للجيوش الزاحفة ، وخسارة معنوية وعسكرية لجبهة الصد . وبهذه الصورة تحولت معظم المدن إلى ساحات حرب حقيقية وسط السكان المدنيين الذين لا ناقة لهم فيها ولا جمل ، فتحولت المدن الآمنة إلى ثكنات عسكرية ومظاهر حربية وافرة الدلالة .

فدور العبادة والمدارس تحولت إلى مستشفيات لإيواء الجرحى ، وتحولت الشوارع إلى متاريس للمواجهة ، والسراديب إلى ملاجئ ، كما انتشر الجنود في كل مكان بأسلحتهم كافة ، وشمل القصف مرافق الحياة برمتها ، وانتشر الذعر والرعب رافقت ذلك عمليات إخلاء المدن والتهجير ، وكان من جرائها ضياع الكثير من الأبناء واختفاء الآباء والأمهات ، وتفككت الأسرة وسادت الفوضى وبات المشهد أكثر إيلاما وقسوة عند مشاهدة تطاير أشلاء الضحايا جراء القصف المدفعي والجوي .

وخلاصة ما قدمته الحرب ويلات لم تسكن لحد الآن ، رافقتها ظروف غياب القانون وانعدام الخدمات وتوقف مؤسسات الدولة والتي لم تعد قادرة على السيطرة في هذه الظروف ، وانتشر الموت والخراب والسلب والنهب والمرض ، لتترك الحرب ملايين من القتلى والجرحى والمعاقين والمشردين ، يقابلها انهيار تام للبنى التحتية والاقتصادية فضلاً عن معاناة الجوع والقهر خاصة للسكان الذين تعرضت مدنهم للسقوط .

ترك وقع هذه الصورة المأساوية أثره البالغ في نفوس الكثيرين من الأدباء والشعراء والفنانين من سكان المدن المنكوبة ، بوصفها صورة مأساوية تجلت معايشتها من قبلهم ومنهم من اكتوىبنارها فعلاً إن لم يكن قد شارك فيها بصفة جندي . إنعكس هذا الوضع على أساليبهم الأدبية وتوجهاتهم الفكرية ومنها مواقفهم المناهضة للحرب بكل تفاصيلها . ..... على أثر ذلك طفت على السطح اتجاهات وتيارات وأراء فكرية ووجهات نظر مختلفة وأساليب اتسمت بالتمرد والفوضوية

ويمكن حصر هذه التوجهات في أربعة محاور .

(١) محاولات المسرح للخروج من صيغة مسرح العلبة الايطالي والبحث عن أماكن جديدة خارج هذا النطاق، كالتجمعات والساحات والمقاهي والشوارع والمصانع والآثار والمناطق المهجورة .

(٢) توجه الفن المسرحي باتجاه إيجاد وشائج بين المسرح وجمهوره والبحث عن علاقة تقوم على أهمية مشاركة الجمهور بالحدث أو استنفاره وإجباره على المشاركة .

(٣) محاولة البحث عن خصائص ذات سمات إنسانية أكثر تمرداً وقسوة وعبثية غرائبية للتأثير على المتفرج .

(٤) خضوع المسرح إلى صيغ درامية استندت إلى مواقف تراجعية أو فلسفات حسية ، أو أشكال ذات صيغة بدائية وطقسية كالأساطير والمعتقدات الخرافية .

وكان من نتائج المرحلة ظهور اتجاه مسرح العبث واللامعقول بوصفه ردة فعل على المرحلة السابقة ، مستندا إلى فلسفة (**جون بول سارتر**) الوجودية ، متخذاً منها مركز انطلاق لأفكاره وتوجهاته على خلفية أن العالم أصبح زيفا وخرابا . فلا معنى للوجود ولا للحقيقة ولا للغة . فالعالم من وجهة نظرهم أصبح في عبث لا حدود لعبثيته وأن الحياة تبدأ بنقطة مظلمة

لتنتهي في النقطة نفسها .ومن هنا صاغ مسرح العبث بنيته التي أطلق عليها (**البنية الدائرية**) إذ ليس لها انتماء لأي اتجاه سابق كونها تدور في فلك التردي والانحلال والتفكك واللاتواصل ، وقد أكدت مقولتهم المشهورة موقفاً واضحاً من مسرح العبث والتي تقول (**من العبث أن تجد معنى في مسرح العبث**) ، ويعتبر (**يوجين يونسكو وأد موف وأر بال وصموئيل بكت وألبير كامو)** من أشهر كتاب هذا الاتجاه ، كما تعتبر مسرحية (**في انتظار كودو**) نموذجا لهذا التوجه .

في الجانب الآخر ظهرت تيارات حاولت هي الأخرى أن تجد لها قاعدة استناد تنطلق من خلالها ، تؤشر لنفسها عوامل الاختلاف عن بعضها البعض. بعض هذه التيارات استقى تجربته من مسرح العبث ، ومنها استند إلى مفاهيم فلسفية (**أمثال نيتشه كروتشة والفلاسفة الحدسيين الذين غيبوا العقل واعتبروا الحس هو الأساس**) ، وكذلك آراء (**كارل يونغ وفرو يد وأينشتاين)** ومفاهيم الفلاسفة الجماليين . فضلاً عن بروز تيارات فكرية وأدبية كالبنيوية والسيميائية والدادائية والظاهراتية والتفكيكية والكارثية والحداثوية وما بعدها . أما البعض الآخر، لجأ بالعودة إلى الطقوس البدائية والسحر الأسود والشعوذة والخرافات والأنماط الأصلية والميثيولوجيا بوصفها صيغاً ومظاهر مسرحية من الممكن أن تطرح أفكارًا معاصرةً بحيث تستفز المتفرج .

وآخرون لجئوا إلى المزاوجة بين المسرح الأوربي وفنون الشرق والذي ينحصر في مسرح (**النو الكابوكي والهندي**) وبعض المظاهر المسرحية الاحتفالية لجنوب شرقي آسيا وجزر بالي ومظاهر القارة الأفريقية. وعلى ضوء هذه التوجهات السالفة الذكر بات من الضروري أن تختلف هذه التيارات وفقاً لقواعد استنادها الأولى . فكان من مخرجات ذلك

كلـه ظهـور تنـوع هائـل ضـمن تيـارات المسـرح الجديـد والتـي يمكـن حصـرها بالآتي :

مسـرح القسـوة ، المسـرح الفقيـر ، مسـرح الغضـب ، المسـرح الحـي ، المســرح البيئــي ، مســرح الشــمس ، مســرح الخبــز والــدمى ، المســرح الأســود ، المســرح الشــامل ، مسـرح الواقعــة ، المســرح الخشــن ، المســرح المفتــوح ، المســرح الســائل ، المســرح الثالــث ، مســرح الهــواء الطلــق ، المســرح التشــكيلي ، مسـرح الفــانوس السـحري ، . وفنـون كفـن البـوب آرت ، والباهاوس وغيرها .

ويعتبـر ظهـور هـذه التيـارات وتنوعهـا أمـراً طبيعيـاً بوصـفه انعكاسـا لفوضـى المرحلـة السـابقة ومـن جرائهـا . وسـيتناول الكتـاب دراسـة شـاملة لفوضـى الأسـاليب وأسـباب قيامهـا ومناقشـة أطروحاتهـا التـي تراوحـت بـين العـلاج البـارا مســرحي والجســداني والبــدائي الأنثربولــوجي ، محاولــة جعــل المســرح أكثــر فاعليـة فـي خدمـة المجتمـع كمـا يـرى مبـدعوها . وبعـد دراسـة المسـرح المعاصـر لابـد مـن الخـروج بنتـائج مهمـة تنطـوي علـى مناقشـات علميـة للظـاهرة المسـرحية ستأتي لاحقاً .

مصادر الفصل السادس

(١) أيوجينا باربا ، زورق من ورق ، تر قاسم بياتلي ، القاهرة : الهيئة المصرية للكتاب ،(٢٠٠٦) ، ص (٣١) .

(٢) المصدر السابق نفسه ،ص (٩٠) .

(٣) للمزيد أنظر المصدر أعلاه ، ص (٣٣) .

(٤) المسرح الطليعي، مصدر سابق ، ص (٣٢٢) .

(٥) نفس المصدر أعلاه ص (٣٢٥) .

(٦) المصدر نفسه ، ص (٣٢٦) .

* الشمس / رمز دلالي وثني أستخدم في الديانات القديمة عند الفراعنة وشعوب أخرى واستخدمته فرقة مسرح الشمس كشعار وأسم لها .

(٧) للمزيد أنظر المسرح الطليعي ، ص (٣٢٩) .

(٨) أنظر،مشعل الموسى ، وسينوغرافيا المسرح الروماني ، rezgar – com ، ص (١٠) .

(٩) سامي عبد الحميد ، ابتكارات المسرحيين ، مصدر سابق . ص (٣٢١) .

(١٠) تادوش كانتور ، دراسة منشورة على الآلة الكاتبة ، ص (٢٢) .

(١١) للمزيد أنظر ، مشعل الموسى ، ص (١٧) .

الفصل السابع

التيارات المسرحية المعاصرة
Contemporary Theatrical Tendencies

لعل من الواضح أن التيارات المسرحية المعاصرة ، امتداد للخصوصية الاتجاهية للمسرح المعاصر ، وقد مثلت هذا الاتجاه مجموعة من الفرق المسرحية شكلت في أكثر تصانيفها موجة لرفض الحدود التقليدية للفن ، ولعل مبدأ التأثر الذي أسس له المسرح المعاصر أبتداءً من مسرح الفريد جاري صعوداً نحو آرتو وغروتوفسكي وبيتر بروك . قد ساهم في التأسيس لهذه التيارات . من المهم كذلك أن الأثر الذي سعت له الفرق المسرحية لحصر أولاً في جماعة الممثلين أنفسهم كونه لم يكن مسرحاً علاجياً . وان السلبيات التي رافقت الحركة الطليعية والتطور المسرحي يمكن حصرها في صياغة الصورة الدينية (**ايقونوغرافية**) أكثر من قيامها على تحطيم هذه الصورة باعتبارها راديكالية ولكن ليس بالمعنى السياسي . ويزعم (**ششنر**) **بأن المسار المسرحي الجوهري انتقل من صفحة النص إلى مكان السرة والأعضاء الجنسية لكل مؤد وهو ما يعد تطوراً إيجابياً من وجهة نظره ، هذا الزعم للأسف ثبتت صحته ودقته كما يرى ذلك (أينز) .**

ومن هنا صار لزاما علينا أن نستعرض بعض التيارات المسرحية المعاصرة ، وتحديداً تلك التي انحازت إلى (**أيقونية الصورة البصرية**) وكذلك تلك التي استحدثت صورة بصرية ذات قيم جمالية انحازت نحو التشكيل والبدائية ذات المناخات الطقسية .

الواقعة (happening)

بدأ ظهور مسرح الواقعة في الخمسينات من القرن المنصرم ، وقد ورد هذا المصطلح لأول مرة في عرض مسرحي كتبه (**الآن كابرو kaprow**) وأخرجه في نيويورك عام (**١٩٢٩**) تحت عنوان (**ثمان عشرة واقعة في ستة أجزاء**) هذا التطور جاء بعد موجة الرفض للحدود التقليدية للمسرح والفن . خلال الستينات كان المصطلح يطلق على عروض متنوعة تتراوح بين الشكل المسرحي التقليدي والألعاب التمثيلية البسيطة التي تقدم في الردهات والصالات . وتعتمد على البؤر المتعددة والتزامن والصدفة والمصادفة ، بحيث تتداخل عناصرها وفق نظام (**الكولاج**) والنحت المتحرك وموسيقى الضجيج والرقص والفلم . وهي تعتمد لحظات ارتجالية يقدمها المؤدون بشكل حر وفقاً لمجموعة من الأهداف والقواعد .أمام لحظات مفتوحة في التقديم (**أي بدون تهيئة مسبقة**) (١) .

عدها المعنيون من الحركات الطليعية بسبب استخدامها لوقائع سبق أن تناولها المسرح الطليعي . إن اللحظات التي تقدمها الواقعة هي خليط غير متجانس لكنه يمكن أن يحكم بالعفوية الذاتية في التمثيل الفردي أو الجماعي ، أو حتى في الشكل الذي يتشكل من خلال جوقة الموسيقى في محاولة لدفع الفعل الدرامي إلى الأمام . وقد لا يكون الفعل محدداً مسبقا . لهذا السبب فقد أثيرت عدة أسئلة بخصوص العلاقة بين المبدع والمتلقي ، وقواعد الإدراك البصري والمشاكل بين الفنون لكونها تعتمد الصدفة والمصادفة ، أصبح لها فيما بعد تأثير كبير في المسرح المعاصر عندما وجد الكثير من المخرجين المعاصرين أنها سند مهم للعمل تحت مظلتها ، وقد استند عليها بروك وباربا و ششنر وبيك ومالينا وجوزيف و تشايكن .

رائـد التجربـة (**جـون كـيج**) وهـو مؤلـف موسـيقي ومسـرحي قـدمت أعمالـه فـي مسـارح عديـدة أهمهـا (**لنكـولن سـنتر**) ويـرى أن المسـرح يسـتولي علـى حاسـتي السـمع والبصـر ولهـذا ينبغـي فصـل الموسـيقى عـن الرؤيـة واللمـس والشـم وهـو يـرفض التوافـق الموسـيقي ليضـع مبـدأ (**الديمومـة**) باعتبارهـا الصـفة الوحيـدة للموسـيقى التـي تنطبـق علـى الصـمت ، ويمكـن فـي الواقعـة أن نمـزج عناصـر الـرقص بالسـينما وبالشـعر وبـالنثر مـع الموسـيقى المسـجلة فـي وحـدة واحـدة . ولهـذا فهـو يضـع مجموعـة مـن الفنـون التـي تتعـارض مـع المنطـق الموسـيقي والرسـم التجريـدي والنحـت ، هـذه العناصـر تتعـدى المنطـق وتعتمـد الحـس فهـو يضـعها فـي تجربـة مقولبـة ، والمعنـى مـن الممكـن توصـيله عـن طريـق الحركـة والـديكور والإضـاءة رافضـا المفـردات التـي يتكـون منهـا العـرض رغـم تنوعها وكونها متعارضة .

ويميـز المسـرح الجديـد بـين الواقعـة والحادثـة ، فالحادثـة محصـورة فـي وجـود سـبب منطقـي يـؤدي إليهـا فـي حـين أن الواقعـة تجمـع عناصـر عديـدة مـن الخبـرات الحسـية ولا تقيـد المنطـق فقـط إنمـا ينبغـي أن تقـوم علـى تتـابع مـن نـوع معين . علـى أن تلغـي التقليـد بـين المسـرح والصـالة وتخلـق بيئـة مسـرحية جديـدة ، كمـا أنهـا تسـعى لخلـق خبـرة مسـرحية معقـدة تشـبه خبـرة الحيـاة التـي تلتقـي فيهـا فـي اللحظة الواحدة آلاف الانطباعات .

كمـا أنهـا تتـيح الحريـة للمشـاهدين بالحركـة لمشـاهدة العـرض مـن عـدة زوايـا ولهـم الحـق فـي تغييـر الزوايـا وفقـا لحصـولهم علـى التـأثير المناسـب الـذي يتلقونـه. ولابـد أن يكـون التمثيـل بـدائياً والممثـل يجـب أن لا يخلـق انفعـالات ليغلـف بهـا انفعالاتـه الشخصـية ، دائمـاً يجـب أن يتـرك نفسـه فـي التقـديم علـى سـجيتها لينفعل هـو كإنسـان بمـا يجـري حولـه وهـذا لا يدفعـه إلـى تـوخي الانفعـال بـل مـن ا لضروري أن يتحكم الممثل في انفعالاته .

كما أن الواقعة تنحو نحو مبدأ الارتجال بمعنى خلق شيء جديد كرد فعل مباشر اتجاه موقف (**آني**) ما ... من الضروري أن نؤكد هنا بأن الواقعة تستمد جذورها من الحركة المستقبلية في الفن والحركة الدادائية والحركة المستقبلية في إيطاليا .بإصرارها على استخدام أصوات الحياة اليومية بكل ضجيجها ، فالمصادفة هنا تعني مجمل الانطباعات الحسية الآنية التي تحدث في الحياة اليومية مصادفةً والتي تنصب على انعدام العقول وتؤكد دور الحلم وتؤيد الآلية والمصادفة بوصفها خلقاً فنياً آنياً جديداً (٢) .

المسرح المفتوح

(open theatre)

تيـار مسـرحي معاصـر ، قـدمت لـه فرقـة (**جوزيـف تشـايكن**) المسـرحية ، بـدأ تطورهـا فـي ورشـة عمـل مسـرحية مغلقـة فـي عـروض طقسـية تعبـر مادتهـا الأصـلية عـن الأنمـاط الأصـلية ضـمن خصوصـية عـرض (**الحيـة**) ذي السـمات الطقسـية إذ قـدم فـي نفس السـنة التـي قـدم فيهـا عـرض (**دنيوسـوس**) ، فقـد أتبـع العرض أسلوب (**ششنر**) .

تعتبـر أول بدايـة (**لتشـايكن**) مـع المسـرح الحـي (eliving theatre) .ثـم تحـول للعمـل مـع (**بـروك**) لتطـوير عمـل (**الحيـة**) مـن خـلال مجموعـة مـن الجلسـات مـع (**غروتوفسـكي**) فـي أحـدى الـورش المسـرحية عـام (١٩٦٧) وبعـد عـرض الحيـة ، قامـا بعمـل مشـترك يسـتند إلـى مجموعـة مـن الأسـاطير التوراتيـة الخـاص بسـفر التكـوين وجنـة عـدن والسـقوط . ويتسـم العـرض فـي كونـه يجمـع مـن كـل الأشـكال الطليعيـة ، أمـا الحيـة فقـد تـم تجسـيدها بأجسـاد خمسـة مـن الممثلين في محاولة لربط أجسادهم بعضها بالبعض الأخر.

أمـا الآلـة الـذي أتخـذ صـورة إنسـان فقـد قـدم بصـورة مغـايرة لمـا يقدمـه الـدين ، مـن خـلال الصـوت المعبـر عـن أشـكال الكبـت السـيكولوجية داخـل الممثلـين ، ولقـد تـم التعبيـر عـن لعنـة الآلهـة مـن خـلال أوضـاع جسـدية شـائعة وغروتسـكية ويعتبـر هـذا النـوع مـن الأفعـال المعبـرة (**locked action**) ، وقـد ظهـرت واضـحة فـي مشـهد قتـل قابيـل لهابيـل ، فـي محاولـة لإسـقاط الفعـل على كندي ومارتن لوثر . فقد تم تقديمها بصيغة مشابهة للواقع الأصلي .

فـي هـذا العـرض يحـاول الممثلـون أن يتقـدموا صـوب المتفـرج وفـق نظـام الطـابع التحريـري باحتضـانهم الجمهـور ، وفـي مشـهد اكتشـاف الجـنس الـذي

أطلـق عليـه الـولادة (**begeling**) أصـبح المشـهد يحـاكي مـا قـدم فـي عـرض (**دنيوسوس لششنر**) .

يسـتخدم المسـرح المفتـوح الآلات الموسـيقية البدائيـة ويلغـي الإكسسـوارات ومفـردات المنظـر المسـرحي ، لـذا فهـو يعتمـد علـى الصـور التـي يقـدمها الممثلـون بأجسـادهم ، كمـا أن الـنص يقـدم مـادة دراميـة معاصـرة استناداً إلـى مـادة توراتيـة مـروراً بمشـاهد التشـريح الجسـدي ، وتقـدم عـروض تشـايكن علـى فرضـية (**هـي أن العـرض عمليـة فـي المـخ يمكـن أن تتخـذ ذاكـرة عصـرية**) .... ويبـدو أن الفعل يتبع الأحداث بشكل معاصر نزولا نحو الجذور الأرسطية .

قـدمت الفرقـة سلسـلة مـن أعمـال (**جـاري**) ثـم مجموعـة مـن العـروض التـي استندت إلـى مبـدأ الارتجـال انحصـر هـذا التوجـه فـي عـرض (**مثـل النهايـة ، التبـدل مـأخوذة مـن كاسـبرهاوزر ، وقصـة كامـالا الفتـاة الذئبـة ، وعـرض نزهـة ليليـة**) اتسـمت هـذه العـروض باستكشـاف المحرمـات والطقـوس الاجتماعيـة والأحـلام والبحـث عـن حـالات وجوديـة يختـرق فيهـا الواقـع الروحـي واقـع الحيـاة اليومية) (٣) .

تـأثر تشـايكن بعـروض بـروك عـن الأنمـاط الأصـلية والأصـداء شـبه الأسطورية نتيجة رئيسة لعرض النهاية .

حققـت الفرقـة نجاحـات انعكسـت مـن خـلال الجـوائز التـي حصـدتها فـي مهرجانات عدة.

إلا أن المـزج بـين الـوهم والواقـع والتركيـز علـى المشـاركة الكاملـة وصـيغة تقـديم الحـدث الـدرامي ، حولـت العـرض إلـى شـكل مـن أشـكال العـلاج النفسي (**البارامسرحي**) كما دعا له غروتوفسكي وآرتو .

ولعـل وجهـة نظـر الفرقـة هـي أن (**التـوريط الجسـدي للمتفـرجين لـم يفعـل أكثـر مـن كسـر الحـواجز المصـطنعة .ذلـك أن العـروض لـم تركـز علـى خبـرة**

الجمهــور) . وإنمـــا كـــان تركيزهـــا علـــى تطهيـــر المـــؤدين أنفســـهم . فقـــد اتخـــذت الفرقـــة أســـلوباً يتعـــين فيـــه علـــى الممثـــل أن يكتـــب حواراتـــه بنفســـه ، وهـو مـا تـأثرت بـه الفرقـة مـن أعمـال ششـنر، ويلاحـظ أن الكثيـر مـن الممثلـين عنـد ششـنر وتشـايكن كمـا يؤكـد (**أينـز**) هـم مـن ذوي الأمـراض السـيكولوجية التـــي أثـــرت بشـــكل مباشـــر فـــي أســـلوب الأداء لشخصـــياتهم . لـــذا نـــراهم يغرقـون فـي الذاتيـة وتظهـر علـيهم حـالات مـن الوجـد والتلـبس والشـامانية ، إلا أن النتـــائج كانـــت ســـاذجة لكونـــه يخـــالف مبـــدأ غروتوفســـكي فـــي التشـــخيص (CHARACTERIZATION) بمعنـــى إســـقاط الـــذات داخـــل الآخـــر ، بينمـــا أصبحت النصوص بنى صوتية ذات تأثير تنويمي .

رفـض جوزيـف تشـايكن الأسـاليب المألوفـة فـي طريقـة ستانسلافسـكي ، إذ تعتمـد طريقتــه علــى العمــل ألطــاقمي والارتجــال وتــرفض الاعتبــارات التجاريــة وتستند علـى مبـدأ التجريـب ، ومـا المسـرح سـوى صـدام مـع الغنائيـة والإحسـاس بأنـك حـي فـي هـذه الفرقـة ، وعلـى الـرغم مـن أن جوزيـف يميـل إلـى اليسـار الجديـد ، فـإن ذلـك لـم يظهـر فـي عروضـه المسـرحية ، واكتفـى العـرض بـأن يعلـق علـى المشاكل السياسية والاجتماعية (٤) .

المسرح البيئي

(environnement theatre)

تيـار مسـرحي معاصـر سـعى لتحقيقـه (**ريتشـارد ششـنر**) أحـد تلاميـذ غروتوفسـكي بعـد باربـا ، كانـت بـاكورة أعمالـه عـرض (**عابـدات بـاخوس**) عـام (**١٩٦٨**) . ثـم عـرض (**دنيوسـوس**) عـام (**١٩٦٩**) ، وهـي درامـا بحثيـة انطـوت علـى تقـديم الأنانيـة والهـوى والسـعي وراء الأباطيـل ، مـن خـلال تأويـل نـص (**يوربيـدس**) بحيـث عبـر عـن انسـحاب الفاشـية كمـا عبـر عـن انسـحاب اليسـار الجديـد ، ووظـف التعبيـر عـن ذلـك الميـل بـالتحرر الجنسـي المنكفـئ علـى الـذات ...وتكـاد تكـون هـذه الثيمـة هـي الثيمـة الطقوسـية للفعـل الـدرامي ، ولعـل تأكيـد العـري والـرقص بشـكل واضـح هـي الصـيغة التـي تبحـث عـن الأنمـاط الأصـلية والتواصـل غيـر اللفظـي ، كمـا ركـزت علـى التوجـه التـام للمراسـيم الدينيـة البدائيـة والباليـنيزيـة ، ويـرى ششـنر أن مـا يقـدم عليـه ينصـب علـى مبـادئ أساسـية مثـل الكليـة والتعـين (**concreteness**) والخبـرة العاليـة . واعتبـار العـرض لـيس فتحـاً نهائيـاً وإنمـا عمليـة واعتبـار لمفهـوم (**الجماعـة**) فـي ثقافـة بدائيـة قبليـة بوصـفها ثقافـة (**تشـاركية**) أكثـر منهـا ثقافـة بدائيـة ، ولعـل هـذا مـا يفسر تأكيده على فكرة توريط الجمهور وإشراكه في الحدث .؟

إن العـري فـي المسـرح البيئـي يعـرف مـن كونـه رفضـا للنظـام ، بينمـا يعتبـر العـري هنـا تأكيـداً لنـزوة الجسـد ونبـذاً للمواصـفات الاجتماعيـة وهـذا التغيـر التلقـائي وراءه راديكاليـة تصـب فـي النظـام الاجتمـاعي . لقـد تـم تجاهـل تقنيـات التمثيـل الاحترافـي بشـكل مقصـود والتـي باعـدت بـين المـؤدين ورجـل الشـارع ، ويعتقـد ششـنر أن ممثليـه متواضـعون ، وقـد تـم فـي عـرض (**يوربيـدس**) وبشـكل طقسـي ظهـور الممثلـين والممـثلات عـراة تمامًـا ثـم شـكلوا جسـراً مـن اللحـم ،

النساء فوق الرجال ليخلقوا نفقا هو رحم الولادة للآلة دنيوسوس . وبالرغم من دعوة العرض لمشاركة الجمهور بالحدث ، إلا أنه لم تحدث أية استجابة.

عندما لم يسمح للجمهور بالدخول إلا لأولئك الذين يخلعون ملابسهم في منطقة التمثيل التي يطلقون عليها (**الفضاء المقدس**) . وقد أعلن الممثلون مرارا بأن العرض يعد طقسا واحتفالا ، واستمر الحال في عرض (**الجماعة**) بالأسلوب نفسه .. ولقد فقدت صيغة الطقس مصداقيتها باعتراف ششنر .

أخذ ششنر مفهوم المسرح البيئي من مفهوم (**كابرو**) عن الواقعة التمثيلية محاولاً المزج بين الفعل المنظم والأجزاء الدرامية المفتوحة . فهو يقوم بمونتاج متزامن للدخول في أطوار انتقائية. وهو بذلك يصبح مسرحاً ذاتيًا

(subjectivetheatre) .

أخيراً حلت الفرقة نفسها والتي كانت تدعى بـ (**بيرمورفانتس كروب**) وتشير بعض المصادر إلى أن تجربة المسرح البيئي امتداد لتجربة ألمانية عن طريق (**بيتر شتاين**) بتقديم عروض من ذاكرة شكسبير والتي قدمت عام (**١٩٧٧**) (٥) .

مسرح الشمس

(sun theatre)

تعتبر (**أريان منيوشكن**) شاعرة وكاتبة مسرحية ، يعود لها الفضل في تأسيس فرقة (**مسرح الشمس**) ، والفرقة أشبه بالمجتمع التعاوني المتكون من (٤٠) عضواً ، قدمت باكورة أعمالها في سرك عندما نجحت في تقديم مسرحية (المطبخ) . وأعتبر توجه الفرقة سياسياً ، وفي محاولة أخرى حققت نجاحاً آخر لإخراج مسرحية (**حلم ليلة صيف**) حينما حاولت منيوشكن إنزال الممثلين ليتحركوا بين مقاعد الجمهور.

سافرت الفرقة إلى ميلانوقدمت عملاً عن الثورة الفرنسية ، صمم العمل في مكان مفتوح على محمل ، ووضعت فيه عدة منصات ووقف الجمهور في الوسط ، وقدمت المشاهد في توقيت واحد ، وترك اختيار المشاهدة للمتفرج ، حاولت منيوشكن إشراك الجمهور في الحدث ، كما استخدمت في عروضها وسائل عديدة كالدمى والميم والمشاهد الموسيقية والحوار التقليدي والإضاءة ، يمكن القول إنها اقتربت من خصوصية المسرح البيئي .

بدأ عملها في الستينات من خلال مسرح الشعب والذي نهج تيار (**جان فيلار**) في المسرح الشعبي والذي كان يعبر عن راديكالية اشتراكية والتوجه نحو الطبقة العاملة .البداية كما اشرنا كانت في عرض المطبخ (**لأزنولد ويسكي**) عام (١٩٦٨) وقدم العرض في المصانع المضربة عن العمل ، إتسمت العروض بسمة الواقعة وبعد انضمام منيوشكن إلى (**جاك كوبو**) بدأت تميل إلى أسلوب الارتجال والكوميديا دي لارته وعروض السيرك .

وقد تمخض هذا التعاون عن أعمال عديدة مثل عرض (**١٩٨٩، وعرض ٧٩٣ ، واكتمال السعادة ١٩٨٩، مدنية عام ١٩٧٤)**

والعرضان الأخيران مراجعة للتاريخ الفرنسي على خلفية انتفاضة الطلبة عام (**١٩٦٨**) . وتم تقدم العرض بأسلوب ششنر للتشاركية على الرغم من أن توجه العرض كان سياسيا .

بداية الثمانينات حدث تغير هام تحت تأثير (**بروك**) ، فقدمت منيوشكن (**حلم ليلة صيف**) وأدخلت النزعة البدائية وتحرير النوازع الأولية ، وسارت وفق نهج المسرح الطليعي الذي سار عليه (**جان لوي بارو ، وهاينز مولر ،وروبرت ولسن**) المتأثرين أصلا بآرتو وبروك .

ومنذ ذلك الحين أصبح شعارها بأن (**المسرح الشرقي**) هو شعار مسرح الشمس الدائم ، وهو من توجهات آرتو ، قدمت الفرقة عرضها الأول وهو آسيوي باسم (**جنكيز خان**) عام (١٩٦١) ، غير أن النزعة الإستشراقية شملت الزى والمنظر فقط ، ثم قدمت (**عصر الذهب**) عام (**١٩٧٥**) ، بدأت بالتجريب والرمزية في المسرح الصيني والتجريب باستخدام الأقنعة في محاولة لخلق معاصرة تتحدى الأنماط التقليدية ، ثم عمدت إلى تقديم أعمال شكسبير (**ريتشارد الثالث ،والليلة الثانية عشرة**) في محاولة أخرى لوضع صيغة سياسية وفق توظيف أعمال شكسبير ، شكلت المناظر المسرحية توجهات بروك في المساحة الفارغة ، وهي مساحة مفتوحة للعرض تتخذ شكل الخيمة ذات الجدران الذهبية والفضية ، مما توحي بالشمس والقمر ، الموسيقى حية والموسيقيون متواجدون على المنصة ، والعزف مصاحب يتخذ طابعاً طقسياً ، واستخدام الطبول والإلقاء الإيقاعي والأقنعة الشبيهة بمسرح النو ، وبعض العروض إتسمت بالطابع الهندوسي والفارسي ، وهو ما يتفق مع الذوات الإلهية المتعددة التي تؤمن بها منيوشكن .

ثـم قـدمت عـرض (**سـيهانوك ملـك كمبوديـا**) وعـرض (**الهنـد**) وكتبـت لهمـا السكر بت ، أتسم التمثيل بالأداء الجيد والانفعالات الواضحة.

إن وجهـة النظـر الغربيـة بالتوجـه نحـو الشـرق ، كانـت فـي إطـار الغرائبيـة الأنثويـة (**femininity**) كمـا يصـورونها مـن كونهـا همجيـة ووحشـية هشـة ، فهـي النقـيض السـلبي للحضـارة الغربيـة ، والتـي يصـح ضـمها ضـمن سـياق العقلانيـة الذكوريـة ، وهـذا مـا يجعلهـم يصـبغون العـرض بصـبغة جنسـية . ولا نعلـم لمـاذا يوضـع الشـرق تحـت هـذه النزعـة المقيتـة . ومـن المهـم أن نـدرك أن هـذه التيـارات قـد فرضـت صـيغاً جبريـة بحيـث أن معظـم الفـرق شـملت عروضـها هـذه النزعـة ، ومنهـا مسـرح الشـمس ، وقـد اسـتخدمت بـدل الملـك (٤٠) شخصـية كلهـم سـواء . وهـذه الصـيغة ربمـا تصـب فـي محاولـة تهشـيم الشخصـية أو انسـلاخها أو ربمـا محاولـة توكيـد نزعـة تناسـخ الأرواح التـي يسـعى لهـا المسـرح الطليعـي . وقـد كـان الأمـر صـعبا علـى الممثلـين إذ إنهـم بـدلاً مـن أن يلعبـوا خصـائص الأنثويـة ، تحولـوا إلـى السـمات الذكوريـة . فغالبـا مـا يتميـز الفعـل الأسـيوي بصـيغة محـدودة ، أمـا العنـف الـذي يعـود مرجعـه للغـرب فيعـود إلـى عـدم وجـود صـياغة محـدودة للعلاقـات ، فأغلـب الفـن الطليعـي ينحـو نحـو هـذا الاتجـاه بوصـفه الصـفة الجوهريـة للبدائيـة ، وراديكاليـة المفـاهيم السياسـية مازالـت توظـف في عروضهم على خصائص التجمع بين ا لذكوري والأنثوي .

منيوشكن تقـف علـى مـا يبـدو علـى طرفـي نقـيض مـن منـهج (**يوجينـا باربـا وبيتـر بـروك**) وتقـدم خطوطـاً جديـدة فـي تطـور البدائيـة ، وهـو مـا يجعـل هـذا التوجه في مقدمة أهدافها .

فـي رأينـا لـيس هنـاك وشـائج بـين البدائيـة (**التـي تقـدم بأنهـا جنسـية وإباحيـة حتـى العـري**) وبـين راديكاليـة الموقـف السياسـي أو مـا يسـمى بالكولونياليـة ، فهـل الجـنس وحـده يصـبح رمـزاً أو تعبيـراً لا يـأتي قبلـه أو بعـده

شــيء ليـدل عليــه أو يشـير إليــه ، بحيــث يمكـن توظيفــه للعمليــة السياســية ، أم إن التيارات الطليعية لا تخضع البدائية إلا لهذا المفهوم .

مــرة أخــرى يقعــون فــي المشــكلة نفســها وهــي عــدم اســتجابة الجمهــور والنقاد والمثقفين لما يقدم . وتنتهي الفرقة بعد زوبعة في فنجان (٦) .



المسرح الشامل

(total theatre)

تيـار مسـرحي يعـود لعشـرينيات القـرن المنصـرم ، يقـوم علـى فكـرة عامـة هـو أن المســرح يجــب أن يجمــع كــل الفنــون فــي صــعيد واحــد ، كالشــعر والموسيقى والرقص والتصوير والنحت والعمارة ممثلة بالمنظر المسرحي .

تطـور الحـال ليكـون المسـرح الشـامل علاجـاً لأزمـة المسـرح التجـاري فـي محاولـة لجـذب أو سـحب الجمهـور مـن صـالات السـينما إلـى صـالات المسـرح ، بحيـث يكـون المسـرح الجديـد ذا رسـالة خاصـة ، ويعتبـر الـبعض أن أول المنـادين بـه هـو(**فـاجنر**) وهـو تصـور بعيـد جـدا ، إذ إن فـاجنر قـد دعـا إلـى المسـرح الموسيقي الشامل ولكنه ليس من رواده .

ومــن المحــدثين والســاعين إلــى توطيــد ركــائزه (**جــان لــوي بــارو و مــوريس بيجــار**) اللــذان اخــتص مســرحهما بــأن يجمــع الــرقص والغنــاء والموسـيقى مـع الـدراما باعتبارهـا لغـة عالميـة مشـتركة يـدركها معظـم النـاس ويقصـد بكلمـة شـامل . اتحـاد أو تـآلف بـين العناصـر السـمعية والبصـرية والحركيـة وإلغاء الحواجز بين المسرح والصالة .

أسـتخدم **بيجـار** الـرقص وسـيلة وجسـراً بـين الشـعوب بوصـفه لغـة عالميـة وفــي عــام (١٩٥٩) انتقــل بيجــار نحــو العمــل ألطــاقمي ورفــض النجوميــة ، فجمـع بـين الـرقص والباليـه والصـيغ الشـرقية والموسـيقى الهنديـة والكلاسـيكية وموسيقى الجـاز مـع مـؤثرات بصـرية وضـوئية حـاذقـة ، وقـد مثـل **بـارو** فـي إحـدى المســرحيات (**إغــواء القــديس عــام ١٩٦٧**) مســتخدماً مهاراتــه فــي التمثيــل الصــامت محــاولاً كســر القيــود التقليديــة بــين الفنــون مــع محاولــة التجريــب فــي الوسائل المسرحية وتنفيذ أدق التفاصيل في تركيب الشكل (٧) .

وقــد أشــارت بعــض الدراســات المســرحية بــأن المســرح الشــامل نشــأ فــي الفتــرة مــا بــين الحــربين للبحــث عــن نزعــة يلفهــا الشــمول (totality) وهــي فكــرة تــودع لآرتــو الــذي وضــع فكــرة تــوريط الجمهــور جســدياً وانفعاليــاً . ويمكــن إرجــاع هــذا المفهــوم إلــى (**شــارل دوريــن**) والــذي كــان حينهــا مرشــداً لآرتــو ، وقــد تــأثر بــارو بأســتاذه حتــى صــار يشــبهه ، يرجــع الاهتمــام أيضــا لنشــوء هــذا المســرح إلــى الرمــزيين (**مســرح آلفــي كولومبيــه الــذي أسســه كــابو وكــذلك كــريح وآبيــا**) فــي صــياغة أســلوبية العــرض ، وان **دوريــن** قــد كــان ينظــر إلــى مســرح عــالمي شــامل أكثــر قــدرة للتعبيــر عــن الواقــع ، فــي محاولــة لجمــع صــياغة أســلوبية تــربط بــين السيرك والكوميديا دي لآرته ومسرح النو (٨) .

المسرح الحـــــي

(living theatre)

يكـاد المســرح الحــي يجمـع بـين طياتــه جـل تلـك التيـارات ذات السـمة الانتقائيـة ، تـم تأسـيس المسـرح الحي عـام (١٩٦٤) علـى يـد (**جوليـان بيـك و جوديـت مالينـا**) اسـتناداً علـى مفـاهيم ونظريـات آرتـو وغروتوفسـكي ، وقـدم صـيغة عـن مسـرح الشـارع فـي عرضـه ٠(تقليـب الأرض) وهـي احتفاليـة زراعية تقام في أعياد الربيع شملت خمسة أفعال طقسية .

عـام (١٩٧٠) أعلـن المسـرح الحـي حـل الفرقـة بتوجيـه الـدعوة إلـى هجرة المسرح ، بعد مرور عشر سنوات على عطائها الفني .

قـدمت الفرقـة خلالهـا عروضـاً عديـدة فـي البرازيـل والولايـات المتحـدة .كانـت دعـوات هـذه الفرقـة تتوجـه إلـى كـل مـا هـو روحـي وشـاماني والعـودة إلـى البدائيـة والطقسـية ، وتأسـيس طـرد الأرواح ، ومراسـيم الظـم أو التلقـين (**initiation**) والتشـاركية وإحـداث نجـاح بـين التجسـيد والتـأملات ، كمـا يطـرح مفهـوم الممثـل (**المقـدس**) باعتبـاره شـامان كمـا ظهـرت بيانـات تشـير وتعبـر عـن الأنمـاط الأصـلية وطقـوس التعـزيم السـحرية وهـي تخـص مفهـوم الواقعـة ، وبعـض توجهـات الشـكلانية الروسـية ، وقـد أخـذت الكثيـر مـن كتـاب **يونـغ** رمزيـة المندلة (mandala symbolism) .

بـدأت الفرقـة بتقـديم درامـات النـو ومسـرحيات الأسـرار ،وكانـت أعمالهـا المبكـرة إعـداد نـص (**الأورسـتا**) وظـف فيهـا اسـتخدام الأقنعـة ورقصـات مـأخوذة مـن المسـرح اليابـاني وكـذلك (**أوبـو ملكـا**) وسـوناتا الشـبح لسـترنبيرج كمـا وظفـت هـذه العـروض سـريالية بيكاسـو وجيتـرود شـتاين ، واسـتخدمت الأحـلام التعبيريـة فـي معالجـة لقصـة فرانـك شـتاين عـام (١٩٦٠) ، ولقـد اعتبـرت

الفرقة نظريات آرتو مصدراً مهماً لها خاصة في عرض (**السفينة الشراعية the brig**) لمؤلفها كينيث براون متأثرين بعرض صور (**أسرار mysteries**) عام (١٩٦٤) والذي انتهى بصيغة آرتو للطاعون بوصفه التجسيد الفعلي لفلسفة المسرحية ، وقد انتهى هذا التوجه إلى الطقس خاصة في مسرحية (**الخادمات لجينيه**) حين قدم بممثلين من الرجال .

ويرى الناقد المسرحي (**كانز**) بأن تأثيرات غروتوفسكي واضحة على كثير من الأعمال وأهمها (**الفردوس الآن عام ١٩٦٨**) مستندين على لحظة الوميض الخارجي ، أي تلك التي يتحرر فيها الممثل من أعباء الموقف والحالة ، وهي لغروتوفسكي من كونه ينصب حول (**تحويل القوى الشيطانية إلى قوى سمائية**) .

وكان بيك ومالينا يحددان مسبقاً هدفهما السياسي في (**التنبؤ**) وكانا يصفان مسرحهما بأنه أداء للمراسيم ، وهدف الفردوس ينصب في (**خبرة المشاركة المطلقة**) في إشارة لاعتبار الممثل قدسياً أو كاهناً أو شامانياً وهي من آراء غروتوفسكي ، لا يخلو العرض كذلك من الطقوس البدائية الصوفية خاصة في عرض (**أسرار والفردوس**) وحتى في معالجتها لمسرحية (**أنتيجونا**) . حيث شكل المنظر من الصور الجسدية الهيروغليفية بأجساد الممثلين ، واستندوا إلى توظيف الأساطير اليونانية وصور السيدة العذراء وحصان سفر الرؤيا ، فقد اتسم الفعل بشكل محايد من أشكال السحر والطقوس التنترية والهندية وطقوس ألمبادئه . يرتكز نصف العرض إلى حلم ونصفه الآخر إلى طقس متجاوزاً فيها وعي المتلقي إلى اللاوعي ، هذا التصور شكل من إشكال التشاركية لكنه يتسم بالمغالاة ويقترب من توجهات بروك في رحلته في إفريقيا . إن فكرة وجود طرائق توصل بين الناس غير طرائق التعبير بالعلامات من خلال كينونة الفرد الداخلية ، ما لبث أن كان خارج حدود المسرح ، فالمسرح الحي يوجز المصادر لأغراض المراحل المتتابعة التي

مـرت بهـا الحركـة الطليعيـة لكـن بشـكل مبسـط تـرك بيـك وماليـنـا الولايـات المتحـدة مضـطرين وانـتقلا إلـى أوربـا بسـبب الأزمـة الماليـة ، وتشـير الدراسـات بـأن المسـرح الحـي يـتمخض عـن شـعارات وتمنيـات تبسـيطية ، حـين يـدعو بـأن جماعـة الهيبـز هـي إعـادة تشـخيص لشخصـية الهنـدي الأمريكـي وهـي تطمـح للوصـول إلـى حالـة الإنسـان الطبيعـي وهـي شـعارات سـاذجة تعبـر عـن صـياغة متـأخرة كمـا هـي شـعاراتهم (**fack the Jews ، fuck the Arabs**) وتبـدو الشـعارات تحمـل التوجـه السـاذج اتجـاه حـل مشـاكل الشـرق الأوسـط ، فالفوضـوية عنـد ماليـنـا تنحـو إلـى الفـردوس ، والصـور المعروضـة باتـت مكـرورة للهسـتريا والقسـوة والوحشـية والسـادية والصـرخات والأجسـاد المشـوهة والقهـر ، فإثـارة الاشمئزاز اللاواعي في المتلقي هي صنيعة المسرح الحي.

إن توظيـف مثـل تلـك الصـور لا يحقـق أهـدافاً سـامية وهـي تجبـر المتلقـي علـى المشـاهدة القسـرية ، وهـذا مـا آلـت إليـه هـذه الفرقـة بعـد أن حلـت نفسـها بنفسـها كونهـا وصـلت إلـى طريـق مسـدود ، فالمسـرح يحتـاج إلـى العلـم والفكـر لتحقيـق أهدافـه السـامية ، فقـد طـرد البرازيليـون بيـك ومالينـا عـام (١٩٧٠) خـارج الحدود وتوقف بعدها كل شيء (٩) .

المسرح الاسود

(pieces moirés)

في خضم التيارات المسرحية المعاصرة ظهر ما يسمى (**المسرح الأسود**) ، ولقد اتضح من خلال البحث أن ثمة ثلاثة تيارات مسرحية وصفت (**بالمسرح الأسود**) المسرح الأسود الأمريكي ، والذي يتناول قضايا الزنوج في الولايات المتحدة الأمريكية ومشكلات التمييز العنصري .. والثاني هو المسرح الأسود التشيكوسلوفاكي ، وهو من المسارح التي تهتم بالبانتومايم والخدع المسرحية بتقنيات الإضاءة والأشعة فوق البنفسجية وينحو منحا تشكيلياً . أما الثالث فهو يختص بما له علاقة بأعمال الكاتب المسرحي (**جان أنوي ١٩١٠ ـ ١٩٨٧**) فقد قسم أنوي نتاجاته المسرحية إلى عدة تقسيمات مثل المسرح الوردي والمسرح الأسود وكأنما يصبغ نصوصه الدرامية بصبغة معينة تتوافق وبنية النص الدرامية .

أ- المسرح الأسود الأمريكي

إن الازدهار الذي شهدته مسارح بردواي خلال الستينات من الفرق المسرحية ، قد تعددت أوجهه وملاذاته ، ويعتبر المسرح الأسود الأمريكي أهم الشواهد على هذا التطور ، كما تصاعدت أهمية هذه الحركة عام (١٩٦٤) وعلى وجه التحديد عندما أسس الفنان (**لوري جونز**) ومجموعة من أصدقائه ما يسمى :

(black arts repertoire theatre school in new York)

وسرعان ما آلت جهود هذه المجموعة إلى الفشل لاعتمدها مواضيع حساسة أزعجت السلطات الأمريكية ، والتي أوقفت على أثر ذلك المساعدات

المالية عنهم ، ورغم فشل هذه المحاولة إلا أنها ألهمت فرقاً أخرى فيما بعد للقيام بمحاولات جديدة .

بداية الستينات كانت رحلة النضج والتوجه عندما تشكلت أكثر من أربعين فرقة مسرحية مهتمة بثقافة السود على الرقعة الجغرافية للولايات المتحدة ، ويمكن تحديد أهم أنشط هذه الفرق في هذا المجال .

١- الفرقة الزنجية المتحدة .

٢- مسرح لافايت الجديد .

٣- روح البيت .

كانت لهذه الفرق الأهمية البالغة في تنشيط حركة المسرح الأسود ، لقد أسست الفرقة الزنجية المتحدة (**nec**) في نيويورك بإدارة المخرج (**دوغلاس تورفر وارد**) وقدمت عددا كبيرا من المسرحيات الموجهة إلى السود مباشرة .

أما فرقة مسرح لافايت الجديد فقد أسسها (**روبرت مكبث**) عام (**١٩٦٧**) وتقوم إضافة لأعمالها بإدارة المركز الثقافي في حي هارلم للزنوج ، وتدعم فرقاً أخرى في أماكن متعددة في البلاد عن طريق مكتب خاص بها ، كما يصدر المركز مجلة (**المسرح الأسود**) . والحقيقة أنه لاتوجد أية فرقة تنافس فرقة روح البيت التي يديرها الفنان (**لوري جونز**) والذي أصبح يعرف الآن (**أمامو أميري بركة**) حينما تألق نجمه فجأة ، فعمد إلى فتح فروع للفرقة خارج نيويورك ونيوجرسي ، واستطاع أن يوقد شعلة ثقافة السود .

إن النهضة الخاصة بالمسرح الأسود ما لبثت أن حققت العديد من النجوم أمثال (**جيمس أبريل ، روبي دي ، كلوديا ماك ، وروبرت هوكس**) بحيث أدت إلى المطالبة بزيادة حقوق الممثلين . في حين قدمت هذه الحركة عدداً من المخرجين اللامعين أمثال (**لويد ريتشارد ، روبرت مكبث ، ملفن فان ، ميشال سكولتز**) ولما كان لها هذا الحضور على الساحة المسرحية ،

فقد أفرزت الحركة كتاباً لتنمية وتطوير قدراتهم الإبداعية ، ويمكن الإشارة إلى (**لوربان يوري**) أحد أهم كتاب الدراما السوداء . وتعتبر (**زبيبة والشمس**) عام (**١٩٥٩**) من أهم أعماله . وكذلك بروز الكاتب (**لوري جونز**) وظهور آخرين أمثال (**واردج و ولكر**) .

من أهم سمات المسرح الأسود أن كتابه ينطلقون من أرضية واحدة أساسها التجربة الحية للمواطن الأسود والرفض الموجه إليهم من قبل البيض ، إضافة للعلاقات الاجتماعية للمجتمع الزنجي نفسه مما حدا بالبيض من المثقفين والكتاب إلى مهاجمة المسرح الأسود والكتاب السود على حد سواء ، فهاجم (**جوان سيمون**) الناقد في نيويورك تايمز معتبرا المسرح الأسود فناً غير حقيقي في حين أن هناك ناشطين يسعون إلى تشويه التجربة وتمزيقها ... مما حدا باصطياد بعض عقول المسرحيين السود ومؤلفيه بغية تفتيت هذه التجربة .

والسبب يعود إلى أن مسرحيات السود كشفت عن (**عيوب**) النقاد البيض الذين كانوا يتجاهلونها عمداً . ولعل ملاحظاتهم كشفت عن تعصب أعمى ، وهذا لا يمنع من وجود متعصبين مسرحيين ضمن تيار هذه الحركة .

إن المسرح ألأسود أخذ يشكل ظاهرة في المسرح الأمريكي ، بوصفه حركة مهمة في الفن ، ويقول الناقد (**رون كار بنجا**) إن الفن الأسود يبتدئ ويستند ويدعم التغيير ، هذا ما يحتاجه السود ضمن حركة المجتمع الفاعلة لكي يتمكنوا من فرض وجودهم في مواجهة التمييز العنصري . ويمكن تحديد بعض عروض المسرح الأسود : (١٠) .

١- زبيبة والشمس .

٢- التواليت .

٣- سفينة الرقيق .

٤- تصفية حساب .

٥- طقوس الشيوخ السود .

٦- الابن القادم إلى الوطن .

٧- الابن بغ بن .

٨-لا مكان أن تكون شخصاً لائقاً .

ب – المسرح الأسود التشيكوسلوفاكي Laterna magica

المسرح الأسود التشيكوسلوفاكي مرتبط بحكاية مفادها ، إن أبن أحد القياصرة توفي ، فملأ الحزن قلب الأب القيصر حين علم بنبأ وفاة ابنه ، فعمد إلى الساحر (**مانج لي**) الموجود في البلاط والذي كان يستخدم السحر بواسطة ما يسمى (**الكابينة السوداء**) وهي عبارة عن مكان لا ينفذ إليه الضوء إطلاقاً وتتحرك في جوفه شخصيات ترتدي الملابس السوداء ، وقد نجح الساحر في تحريك وتدريب شخصياته المتشحين بالسواد على تحريك دمية تشبه ابن القيصر إلى حد كبير ، فأعاد السعادة إلى قلب الأب الحزين ، وانتشرت هذه اللعبة عن طريق المشعوذين إلى أنحاء أوربا .

في بداية الخمسينات قدم الفنان الفرنسي الطليعي (**جورج لافاي**) عرضاً لمسرح الدمى مستخدما مبدأ الكابينة السوداء ، وقد اتسم العرض برموز تعبيرية مبتكرة وأشاع جوًا شاعرياًخاصاً . في عام (**١٩٥٥**) شاهد أعضاء فرقة (**سلامندر**) التشيكوسلوفاكية هذا العرض ، فأصبح بالنسبة لهم وللعديد من الفرق بمثابة المحاولات الإبداعية الجديدة ، وقد أفرزت محاولاتهم لغة إبداعية بصرية ، إذ كانت محاولاتهم لا تنحصر في استخدام الحيل والمؤثرات خلال العرض بل وفي معالجة أفكار جادة بتكنيك مبتكر واستثنائي ، وما المسرح التشكيلي للفنان (**فرا نشيك كراتوخفيل**) إلا البرعم الأكثر شباباً في البذرة النامية من جذور تلك الكابينة السوداء ، ويعتبر فرا نشيك المصمم والمخرج لغالبية عروض المسرح الأسود في براغ .

وعمومــاً فــإن المبــدأ التكنيكــي الــذي يــنهض عليــه المســرح الأســود يعتمــد على عدة مميزات ينبغي سلفا التحضير لها وهي :

العتمــة : وهــي أن تــوحي للمتلقــي المشــاهدة فــي مكــان مطلــق وفــي حيــز محــدود ، وهــذا المكــان ينبغــي أن يكــون ملائمــا بعــد إتقــان حســاب الأبعــد ومراعــاة دقة تتناسب والقياسات ، لتصوير أي مكان وفقاً لوسوعه التكعيبي .

الملابـس : يرتــدي الممثلــون زيــا أســود وهــو يتــداخل عمليــاً مــع الظلمــة التــي تلــف منطقــة التمثيــل فــلا يبــدو مــن الممثــل شــيء بمــا فيهــا أطــراف أصــابعه ورأســه ، وحــين يرتــدي قفــازا ابــيض فــلا يمكــن رؤيــة أي شــيء فــي المكان سوى قفازه الأبيض .

النقطــة والخــط والكتلــة : وهــي ثلاثــة عناصــر مهمــة مــن عناصــر التكــوين يرتكــز عليهــا العــرض ، وظهورهــا فــي وســط الفــراغ الــلا محــدود يكــون صــوراًوكــتلاً فــي جــوهر المبــدأ التكنيكــي الــذي يرتقــي إليــه هــذا الفــن . فــالخط قــد يكــون ســيف مبــارزة ، مطليــاً بــالأبيض ، ويمكــن للممثــل أن يضــفي بهــاءا بأيــة حركــة وفــي أي اتجــاه ، ويمكــن اســتخدام الحيــل المطليــة بــالأبيض لإبــداع تشــكيلات حركيــة غايــة فــي الجمــال ، وهكــذا تتشــكل الخطــوط بحركتهــا حينمــا تبــرز كتــل غريبة جداً في فراغ أسود لا حدود لها .

الممثــل : هــو المســؤول الأول عــن تحريــك الخطــوط والكتــل والنقــاط التــي تكــون التركيبــة الثابتــة للحــدث فــي المشــهد ، ويتميــز بمرونــة جســدية عاليــة تتطلــب مواصــلة التمــارين الشــاقة باســتمرار . وهــو مــدرب لــيس فقــط لأداء الحركـــات الرشـــيقة الشـــاقة بمهـــارة بـــل مراعـــاة الدقـــة الشـــديدة لضــمان حركــة الأشــياء بــدون زيــادة أو تــأخير للحفــاظ علــى وحــدة الشــكل والتناسب المطلوبين ضمن إيقاع المشهد والعمل ككل .

الإضـاءة : يعتمد المسرح الأسود بالدرجة الأولى على إضاءة خاصة تحاول أن تعكس الجزء المطلي بالأبيض أو الزى الأبيض فقط دون أي شيء ، من كون اللون الأسود من الألوان التي تمتص الضوء ولا تعكسه . لهذا لجأ المسرح الأسود إلى استخدام الإضاءة فوق البنفسجية وهي مصممة خصيصا لمثل هذه العروض (**ultra violet**) .

الـديكور : تكون العناصر الثلاثة سالفة الذكر في حركتها المستمرة على الخلفية السوداء تأثيراًفعالاً للمشهد الواحد ، وعادة يكون هذا الديكور مميزاً وقوي التأثير ، إذ إنه ينبع من تركيبة المشهد ويكون حصيلة لمجموع حركاته ، فاجتماع التشكيلات أو إنشاء الفضاء التشكيلي عن طريق توزيع وإنارة الكتل والتركيز على بعض الخطوط دون غيرها . يكون بالتالي صورة واضحة معبرة عن طبيعة الحدث وغير دخيلة عليه . أما الانتقال الزماني والمكاني فيحدث في أماكن متعددة في الوقت نفسه ، ثم إن اختفاء التشكيلة في جانب المسرح يمكن أن يتم بصورة تدريجية فاسحاً المجال لدخول تشكيلة جديدة على أن يتم الاختفاءبسرعة خاطفة مستغلاً التعتيم العام للمشهد ، ويحتاج الأمر إلى قدرة فائقة في الدقة والتدريب .

التـأثير الـدرامي : إن طبيعة المسرح الأسود الخاصة تفرض على نفسها خلق عوالم من الأحلام والرؤى ، وعبر هذه العوالم يمكن تصوير أي شيء أو افتراض أشياء عديدة ممكنة التحقق ، وكل هذه الرؤى والأحلام تحدث في جو خلاب وساحر ، ومن الجو ينشأ التأثير الدرامي الكبير على المتلقي ويمكن من خلاله تقديم أية معلومة أو فكرة .

إعداد النص : إن عروض المسرح الأسود تعتمد الصمت فهي صامتة بلا حوار ولا كلام ، وهي بذلك تخاطب عين المتلقي وأحاسيسه وتهتم بالعين قبل الإحساس باستثناء الموسيقى وبعض المؤثرات التي تهتم بالخطوط والتشكيلات والإيماءات أكثر مما تحاكي مجرى الحدث ، وهذا لا يعني أن الممثلين يقدمون كل تلك الأفكار ، بل لابد من وجود نص ملائم قبل بدء التمارين ، وطبيعة النص الخالي من الحوار يتطلب فكرة واضحة وطريقة تنفيذ متقنة ، أو سلسلة متتابعة من الأفكار يكمل بعضها البعض ، وخلال التمارين الشاقة والطويلة يضيف المخرج قدراته الإبداعية ولمساته ألابتكاريه لتجسيد هذه الأفكار عبر الحركة والشكل في عرض درامي مثير ، يمكن القول إن المسرح الأسود من المسارح البصرية البحتة .

المخرج : هو المسؤول عن تركيبة الشكل وحركة الأشياء التي بدورها تنجز كل شيء وترسم صور التكوينات ، وتعتمد على ممثلين مهرة وعلى مجموعة من الوسائل التكنيكية والتي وظفت لخدمته ، يساعده صانع الملحقات والإكسسوارات ومصمم أزياء ومخرج صوت ، وخصوصية كل منهم تنبع من طبيعة عمله ومساهمته غير الهامشية في العمل ، بل تعتبر عضوية وخطيرة ، كون التأثير الكلي ينبع من تضافر كل الجهود بالارتكاز على هذه الخصوصية ليصبح في إمكان المخرج تطويع كل العناصر الداخلة في صلب المشهد مجتمعة لخدمة العرض ، وتبرز شخصية المخرج هنا وفق قدراته الخيالية الخصبة وتجربته في تنظيم وترتيب حيثيات الفكرة بحيث تبدو مقنعة وساحرة ومثيرة في العرض (١١) .

سمات التوجه في المسرح المعاصر
نحو الطقسية والبدائية والأنماط الأصلية

قد نتفق مسبقً بأن شأن بروك هو الشأن ذاته الذي دعا إليه كل من آرتو وغروتوفسكي في العودة إلى الأنماط الأصلية ، والدعوة إلى البدائية والبحث عن جوهر الطقسية الروحية ، بوصفها تحرك نوازع الإنسان المغروسة في اللاوعي الجمعي ، ضمن أحضان التشاركية حسب ما ورد في توجهات (**يونغ وليفي شتراوس**) ، لكونها تؤدي إلى (**التطهير**) المعاصر الشبيه بتطهير(**أرسطو**) في المأساة .

وفي رأينا كانت حصيلة هذا التوجه (**التراجع**) وهو السعي نفسه الذي تراجع عنه آرتو وغروتوفسكي ، ويلاحظ أنهم جميعا ينهلون من منهل واحد ، ويمارسون الممارسات نفسها ويهدفون إلى الأهداف ذاتها وكأنهم متفقون على أسلوب واحد ، غير أن خصائص التجريب في الأسلوب هي التي تمنح التفرد لكل واحد منهم .

وها هو بروك يعدل عن تصوراته السابقة بتأكيده **" إن العطب الكامل الذي أصاب المجتمع الذي نعيش فيه ، تنتفي فيه أية أمكانية للمسرح الرسمي لإثبات أية قيمة "** (١٢) .

ولعل الثلاثة يلقون اللوم على المجتمع في هذا الفشل ، ولا يلقون اللوم على أنفسهم، باعتبارهم ممن مهدوا لتغير المجتمع ضمن التشاركية . إنهم رغبوا في تغير المجتمع بالعودة إلى المرحلة البدائية الطقوسية . تلك المرحلة الميتة والمدفونة تحت ركام الأرض منذ الآف السنين ، والتي عفا عليها الزمن .

علماً إن الثلاثة اعترفوا بأن الوهن قد أصاب توجههم ، وأن مفهوم **التشاركية** لم يعد يعطي ثماره رغم كل المحاولات ، ومن حقنا إن نتساءل . إذا كان نصيب الأول الفشل فلماذا لم يتعض الثاني والثالث (**غروتوفسكي وبروك)** قد يقودنا هذا التساؤل إلى وجود مقومات غير معلنة ، أو جهات تقوم بالتمويل المادي والمعنوي والإعلامي ، للعودة بالمجتمع نحو الطقسية والأنماط الأصلية . تحت شعار تحرير المجتمع من الكبت ،الذي سببته الثقافة والحضارة المعاصرتين ، والبحث عن الحرية والخلاص . وهي دعوة لا تتفق مع واقعنا المعاصر . فمتى كانت الثقافة والحضارة تسبب كبت الفرد وتطمسه في الحرمان ، إنها على الدوام محطات للتطور والاكتشاف والعلم والمعرفة .

ولعلنا أمام دعوة (**تراجعية تعيدنا للوعي قبل المنطق**) تدعم خلط الثقافات وكسر القواعد الأساسية للحضارة والثقافة وإلغاء الآخر وتوجهاته المتحضرة ، والعودة به إلى ممارسة السحر والشعوذة والخرافات والإباحية الجنسية ، والرغبة في رفع قيمة حضارة بائدة معينة ، دون أخرى، على الرغم من أن كل الحضارات البائدة قد ساهمت بالكلية في تطور الإنسان واكتشافاته على مستوى العلم والتعلم والمعرفة بوصفها تشاركية كونية ، فهي بالنتيجة ثقافة وحضارة مشتركة لكل الإنسانية ولا تخص شعبً دون أخر .

والقارئ الممعن في جوهر هذه الدعوة يجد أن (**النكوص**) كان الحصيلة النهائية عند الثلاثة . ولعلنا باستعراض استقرائي وتنظيري يمكن أن نؤشر سبب هذا التوجه اللاعقلاني . فالسبب لا يكمن في عوامل التطور الكبير والثقافة والحضارة وعصور من الاكتشافات العلمية التي ساهمت بدرجة أو أخرى بالوعي المنطقي لحل مشكلات العصر .إنما السبب يكمن في التوجه الجديد.

أما نجاح الطقس أو الشعيرة الطقسية البدائية للإنسان الأول في الجماعات القبلية ، والتي كانت تركن إليه العشيرة أو القبيلة بصيغة جماعية ،

فيعـود للحاجـة الملحـة الأساسـية فـي قيـام الطقـس ، وخاصـة بشـكل تشـاركي جمـاعي ، فالهـدف كـان واحدً والرغبـة كانـت هـي الأخـرى واحـدة ، وهـي تختلـف عن جماعة اليوم كليا.

مـن المتعـارف عليـه أن القبيلـة أو الجماعـة ، كانـت تـؤمن بـالقوى الغيبيـة والروحيـة وتعتقـد بـالقوى الخارقـة للطبيعـة والأرواح الخيـرة والشـريرة ، فكـان قيـام الشـعيرة الطقسـية بشـكل تشـاركي هـو المـدخل المعـول عليـه لمحاكـاة هـذه القـوى . وبهـذا يـرتبط قيـام الطقـس بـأغراض عديـدة (**دينيـة أو دنيويـة أو روحيـة**) . فقـد يكـون الطقـس لتقـديس إلـه معـين أو لطلـب المطـر أو لإبعـاد الأرواح الشـريرة التـي حلـت بالجماعـة ، كمـا هـو اعتقـادهم ، أو رفـع الحالـة المعنويـة لأفـراد القبيلـة كـون العـدو يتـربص بهـم ، وقـد يكـون العـدو ماديـاً أو معنويـاً ،مقـاتلا يـأتي بقـوة السـلاح أو زلـزالاً أو برقـًا أو فيضـانًا أو مرضـًا . ولهـذا السـبب قـد يحقـق الطقـس أغراضـه ، ولـو لـم يكـن الطقـس يحقـق أغراضـه فـي الـزمن السـابق ، فـإن الحاجـة ستنتفي إليـه ، علـى الـرغم مـن أن صـيغ أقامـة الطقـس كانـت تختلـف مـن شـعب لآخـر ، فطقـس الهنـود فـي أمريكـا ، يختلـف بالضـرورة عـن طقـس الشـامانا فـي الهنـد ، وبالتـالي يختلـف عـن طقـس الـزن فـي الصـين واليابـان . لكنهـا فـي النهايـة شـعيرة طقسـية جماعيـة تـؤدى لإغـراض محددة . وهذا هو السبب الحقيقي في قيام الطقس لدى الشعوب البدائية .

فـي الجانـب الآخـر يـرتبط قيـام المشـاركة بـالطقس علـى أفـراد القبيلـة أو المجموعـة أنفسـهم . فـالفرد تربطـه روابـط وشـيجة بالمجموعـة ، دينيـة وروحيـة واجتماعيـة ، لا مجـال للفكـاك منهـا، فالمشـاركة بـالطقس تعنـي الـولاء للمجموعـة والرغبـة فـي مـنح الطقـس خصـائص النجـاح ، كـون الفـرد ابنـاً بـاراً للقبيلـة أو المجموعـة . فضـلاً علـى أن الشـعيرة المقامـة تعنيـه وتحقـق حاجاتـه . ولـيس كمـا الحـال مـع للفـرد المعاصـر ، فـالأمر لا يعنـيه البتـة .عنـد قيـام أي طقـس بـدائي أمامه ، سوى ما يخص الرغبة في التعرف ليس إلا .

غيـر أن التوجـه الـذي دعـا إليـه الثلاثـة، انحسـر بـالعودة إلـى الطقسـية البدائيـة ، لقيـام شـعيرة خاليـة مـن الأهـداف ، فقـط كونـه يقـدم لقضـية معاصـرة عـن طريـق التشـاركية ، وأن غيـاب الأهـداف والـدوافع كفيلـة بإقصـاء الطقـس مـن (**تشـاركيته**) ، وسـينهار بالمقابـل قيـام الجانـب الروحـي ، الـذي يسـتند عليـة الثلاثـة فـي الاستجابة لتجربـة مماثلـة لـدى المشـاهد ، مسـقطين مـن الحسـاب تكوينـه الثقـافي و خصوصـيته الحضـارية ، باعتقـادهم أن الجـذر العضـوي للغـة الجسـدية يجمـع البشـر جميعـا . إنـه أمـر يبعـث علـى الاسـتغراب إذ كيـف يمكـن أن يمـارس إنسـان التحضـر طقسـاً بـدائياً سـحيق القـدم ليحقـق مـن خلالـه الخـلاص والحريـة مـن كبـت الحضـارة ، وهـو مشـارك فـي مشـاهدة الطقـس ، ولـيس ضـالعاً فيـه شـأن الممثلـين ،الأولـى أن يتحـرر الممثلـون بوصـفهم المجموعـة التـي تقـيم الطقـس . لـم يحضـرنا أن أحـد ممثلـيهم قـد تخلـص مـن كبـت الحضـارة وتحـرر مـن عبوديـة الثقافة .

ووفقـا لمـا تقـدم لـم تحقـق هـذه العـروض الاسـتجابة الكليـة لعمـوم المشـاهدين ، فـي تبنـي فكـرة التشـاركية بـالطقس لغـرض التغيـر . لوجـود تنـافر بـين عنصـري العلاقـة (**العـرض والمتلقـي**) .أن أكثـر التوجهـات فـي المسـرح العـالمي ألان باتـت تفكـر فـي أعـادة برمجـة توجهاتهـا المسـرحية ، والعـودة إلـى تبنـي الـنص الـدرامي الـذي يحقـق بـدوره مناقشـة المشـاكل السياسـية والاقتصـادية والفكريـة للشـعوب ، ولعـل هـذه الـدعوة بـدأت فـي فرنسـا ألأن بوصـفها عاصـمة الثقافـة . أن الـدعوة التـي قـدم لهـا المسـرح المعاصـر تنطـوي علـى عـدد غيـر قليـل مـن التوجهـات . وخلاصـة القـول يمكـن إجمـال الخصـائص المميـزة للأسـاليب الباحثـة عـن العـلاج البـارا مسـرحي بالمختصـرات الآتيـة وهـي بالتـالي تشـكل أهـم خصائص المسرح المعاصر :

(١) العودة إلى البدائية والطقسية ومحاكاة الأنماط الأصلية .
(٢) البحث عن اللغات الميتة وإحيائها في العرض المسرحي .

(٣) تحويل اللغة المكتوبة إلى سمات حركية وإشارية أو روحية .

(٤) التوكيد على الدنيوسوسية والبوذية والشامانية والهيروغليفية والأوروفيوسية والزرادشتية والأفيستية و الباخوسية والزن والإباحية الجنسية .

(٥) تأكيد المبدأ التدميري وصولاً للخلاص والحرية عن طريق تدمير الشخصيات لنفسها .

(٦) محاولة نسخ طقوس بعض الشعوب الحالية والتي تحاكي من بعيد الطقوس القديمة وتوظيفها للمسرح في جنوب شرقي آسيا والقارة الأفريقية والهندية والهنود في أمريكا وجزر بالي .

(٧) استخدام الشعوذة والسحر الأسود والخرافات ومصطلحات كالطاعون والموت والكارثة والفزع وتناسخ الأرواح والقسوة .

(٨) إيجاد أسلوب أدائي يعتمد الطبقات الصوتية والصرخات الإيقاعية ذات السمات الغرائبية والغموض والتعازيم السحرية والإيقاعات المملة الرتيبة والتي تتسم بالرطانة الفارغة .

(٩) تنشيط وتفعيل الرموز الدلالية الواضحة المعالم كالشمس والشيطان والقوى الغامضة والنار ، والعمل على إحياء الديانات الوثنية القديمة والروحية التأملية .

(١٠) مرجعياتهم تستند إلى كل ما جاء بالفقرة الرابعة ، إضافة إلى فلسفة نيتشه وكروتشة وليفي شتراوس يونغ . فضلا عن الدادائية والمستقبلية والسريالية والواقعة .

(١١)الاستناد إلى مبدأ الارتجال وإقصاء النص وحرية العطاء الفني بدون قيود ، وعلى الممثل أن يقدم ما تمليه عليه نفسه الداخلة بالطقس ، أوانعكاسات الجنون الوحشي والبدائي الداخلي لتحقيق مبدأ العلاج النفسي . وقد لا نغالي إن حاولنا إسقاط كل ما قدمنا له حول

المسـرح المعاصـر فـي العـودة إلـى الطقسـية والبدائيـة ،بأنـه يتفـق تمامـاً مـع العديـد مـن التيـارات والاتجاهـات المسـرحية عنـد (**شـشـنر باربـا وكـانتور وشـايكن وغيـرهم ممـن أسسـوا مسـارح كـالحـي والبيئـي والواقعـة والمفتـوح ...الـخ**)مـن كـونهم جميعـاً يسـتخدمون التشـبيهات ذاتهـا ويكـررون الأفكـار نفسـها وتعـود هـذه الفرضـيات الغامضـة والقائلـة بفعاليـة الطقـس ، إلـى علمـاء الأنثروبولوجيـا أمثـال (**أليـاد**) الـذي يقـول" **إن الطقـوس عبـارة عـن رمـوز فاعلـة فـي الواقـع ، ووظيفـة الطقـوس جعـل القـيم الأسـطورية لأي مجتمـع ملموسة وقريبة "** (١٣) .

في حين يتبنى (**فرويد**) هذه الفكرة معرفاً الأساطير بأنها :

" البقايـا الشـائهة لخيـالات وطموحـات أمـم بأكملهـا ، إنهـا أحـلام سـرمدية للبشـرية فـي مرحلـة شـبابها " (١٤) . ويـرى بعـض البـاحثين المعاصـرين بـأن هذا الكلام يستند إلى فرضيات غير مؤكده بأن لكل أمة لها ذهن جمعي .

نخلـص إلـى القـول بـأن الطقسـية البدائيـة حققـت لنفسـها حضـوراً جوهريـاً فـي المسـرح الكلاسـيكي فـي اليونـان القديمـة ، بوصـفها حققـت (**التطهيـر**) كهـدف سـام مـن أهـداف التراجيـديا ، وبالمقابـل لـم تحقـق الطقسـية البدائيـة حضوراً مهماً بوصفها **تشاركية** جمعية في المسرح المعاصر .

مصادر الفصل السابع

(١) سامي عبد الحميد ، ابتكارات المسرحين في القرن العشرين ،ص ٢٩٤، ٢٩٦.

(٢) سمير سرحان ، تجارب جديدة في الفن المسرحي ، بغداد :دار الشؤون الثقافية، ١٩٨٠ .

(٣) كريستوفر أينز ، المسرح الطليعي ، تر سامح فكري ، القاهرة: مهرجان القاهرة للمسرح التجريبي . ١٩٦٦ ص (٣٤٢) ، (٣٤٥) ، (٩٤٧) .

(٤) نفس المصدر أعلاه ، ص (٣٣٢ ، ٣٣٣) .

(٥) نفس المصدر أعلاه ، ص (١٤٩ ، ١٩٥) .

(٦) نفس المصدر أعلاه ، ص (٩٤٧) .

(٧) سامي عبد الحميد ، المصدر السابق ، ص ( ) .

(٨) مجلة السينما والمسرح العراقية ، العدد التاسع ، أيلول ١٩٧٣،ص (٧١) .

(٩) كريستوفر أينز ، المصدر السابق ، ص (٣٦٤) .

(١٠) مجلة أفاق عربية ، العدد التاسع ، السنة الخمسة ، أيار ١٩٩٠ ص، ١٩٠

(١١) مجلة السينما والمسرح المصرية ، العدد والتاريخ بلا، مقالة اليس تشيدر .

(١٢) كريستوفر أينز ، المصدر السابق ، ص (٢٨٥) .

(١٣) سعد عبد العزيز ، الأسطورة والدراما ، القاهرة : مكتبة الأنجلو المصرية ، ١٩٦٦ ، ص (٣) .

(١٤) نفس المصدر أعلاه والصفحة .

مصطلحات وردت في الكتاب

الأسلوبية : مفهوم يعنى بعلم الأسلوب أو دراسة العناصر المؤثرة للغة في إنتاج الأسلوب (١) .

الطراز : هو الفترة الزمنية التي تمتد من (٥٠ - ١٠٠) عام لتشمل سمات معينة محدودة لذلك العصر حيث تتحدد فيه المعالم بطراز واحد نستطيع من خلاله تحديد ذلك العصر ويعتمد سمة المشابهة للأعمال الفنية . والعصور الطرازية هي أربعة " **عصر أليسانس وعصر الباروك وعصر الركوكو وعصر الرومانس** " (٢) .

الأسلوب : هو البصمة التي يضعها الفنان على عمله ، كما يشير الأسلوب إلى الفردي لرسام معين أو موسيقي معين . أي بمثابة التوقيع دون ذكر الاسم . ولكل فنان أسلوبه الخاص به ولا يجوز إطلاق كلمة أسلوب إلا على الفرد دون الجماعة (٣) .

ويعرفه الكسندر دين ، درجة ونوع الصفة المشابهة للحياة التي يضعها الفنان في عمله معتمداً على درجة التجديد والتشويه والمبالغة والانتقاء (٤) .

أساليب الفترة : يقصد بها عدد من الأساليب لمجموعة من الفنانين ضمن فترة زمنية محددة وهي أقرب إلى الطرازية .

الأسلبه : حصر الظاهرة المميزة لعصر ما والتي بدورها تميز ذلك العصر وتعرف " **بأن تؤسلب عصرا ما أو ظاهرة ما يعني أن تبرز جميع الوسائل التعبيرية والتركيب الداخلي لذلك العصر أو تلك الظاهرة وتصوير سماتها الداخلية المميزة** " (٥) . فيمكن أن تؤسلب

الكلاسـيكية بوجـود ظـاهرة القنـاعين الـدالين فـي التمثيـل (**الضـاحك والباكي**) بوصفهما دالين على ذلك العصر .

الشـكل : (**form**) هـو التنظـيم الخـارجي لمحتـوى مـا ، أو هـو الـربط بـين العناصـر المكونـة للمحتـوى فـي كـل واحـد ، لا يمكـن بدونـه وجـود المحتـوى نفسـه (٦) . كمـا أن الشـكل يتفـق مـع المضـمون وقـد يختلـف عنـه وان معظـم الأشـكال الفنيـة لا بـد وان تـؤدي إلـى محتـوى معـين . والقاعدة تؤكد أن الشكل ينبغي أن يوازي المضمون .

التيـار : صيغة أساسية انطلقت من مذهب أو مدرسة ما تستمد استمراريتها من ذلـك المـذهب علـى أن تقـدم ألنعطافـة جديـدة فـي مجـال التجريـب أو الإضـافة أو الحـذف وتسـيد عنصـر علـى آخـر، بغيـة الـتخلص مـن محددات المذهب نفسه أو البحث عن صيغة جديدة للعرض المسرحي .

الاتجـاه : توجه معين ينطلق من أسس محددة لتيار خاص سبقه ويجد فيه تجديداً لكسـر التقليـد القـديم يعتمـد الإضـافة فـي كسـر القواعـد التـي سـبقته ، والتيار يسبق الاتجاه .

الواقعـة : (**happening**) : تيـار مسـرحي ظهـر فـي الخمسـينيات نمـا مـن عـدم الرضـا بالحـدود التقليديـة المفروضـة علـى الفنـون - يعتمـد التجريـب علـى البـؤر المتعـددة التـزامن والصـدفة و عناصـره الكـولاج والنحـت المتحـرك وموسـيقى الضـجيج والـرقص والفـيلم . وقـد اقتبسـت الواقعـة خصوصـيتها مـن التجـارب الطليعيـة للقـرن العشـرين (٧) . ومسـتقبل الواقعـة هـو الخـوض فـي تيـار الحداثـة أوهـي النقطـة التـي انطلـق منهـا تيـار الحداثـة ومـا بعـدها . تقـدم عروضـها فـي الهـواء الطلـق والشـوارع والسـاحات وتقـف عنـد الحـدود مـا بـين التشـكيل والاستعراض .

المـذهب : مجموعـة مـن المحـددات تميـزه عـن غيـره مثـل وحـدة الزمـان والمكـان والحـدث فـي الكلاسـيكية ويمكـن إطـلاق كلمـة مدرسـةبـديلاً لـه مثـل

الواقعية والرمزية والتعبيرية ، وهي تيارات عنيت بالأدب قبل الفن إلا أن الفن استقى منها خصوصية الاتجاه ، فألصقت التسمية به .

الطريقة : هي مجموعة القواعد الأصولية التي يضعها الفنان أو الأديب لتحديد منهجه كطريقة ستانسلافسكي في التمثيل أو أدلر في علم النفس ، وهي قرين المنهج أحياناً بالنسبة للمنهج الانثروبولوجي عند شتراوس ومنهج سوسير في اللغة . وهي المعادل الموضوعي بين الدراسة النظرية والعمل التطبيقي . ويعرفها كليرمان " **بأنها تقنين لالتزام شكلي وتكنيك معين يتطلب الالتزام به** " . ويمكن من خلاله تحديد الخصوصية الإخراجية للمخرج نفسه .

السينوغرافيا : مصطلح يتكون من مقطعين (**scene**) وتعني المشهد و (**graphi**) وتعني التصوير . فالمصطلح يعني تصوير المشهد ، فهو علم معالجة الفضاء المسرحي القصدي بالأشكال المتعددة الأغراض والمعبرة عن المغزى الكلي للفكرة الدرامية .وهو يختص بما هو بصري فقط .... ويدعى منظم السينوغرافيا (**السينوغرفر**) (٨) .

الجدار الرابع : مفهوم ظهر بظهور الواقعية وبالخصوص في مسرح العلبة الايطالي ، وهو جدار وهمي . حيث اعتبر المسرح علبة مفتوحة من جهة واحدة لغرض المشاهدة ، يرتبط بفتحة البروسنيوم المتمثلة بخط الستارة الاماميه ويفترض عدم تجاوز الممثل لهذا الخط في الواقعية بوصفه كسراً للجدار الرابع .

الإيهام واللاإيهام : الإيهام بالواقع مصطلح يرجع تداوله لفترة الواقعية والطبيعية يحاول إيجاد شكل مسرحي أو بيئة مطابقة أو ممسرحة عن الواقع نفسه والشخصيات ، ويعتمد على خداع حواس

المشاهد عن طريق خلق الجو العام ... أما مبدأ اللا أيهام فيرفض استخدام المسرح كبيئة للشخصيات ويعتمد كسر الإيهام بالواقع من خلال الممثل والمنظر وأسلوب العرض ، بدأ استخدامه بظهور المدرسة الرمزية وما تلاها يعتمد التجريد في المنظر والرمز وكسر الجدار الرابع والنزول بالعرض إلى الصالة أو إيجاد علاقة مشاركة بين الخشبة والصالة .

وجهة النظر : هناك وجهتا نظر الأولى ذاتية و الثانية موضوعية .... فالذاتية تعني تفاعل أي فكرة مع ذات الفنان بحيث تعكس مرتكزا ته ومعتقداته الذاتية وتصوراته الفردية . أما ألموضوعية فهي تتصف بتفاعل ذات الفنان مع موضوع خارجي أو ظاهرة اجتماعية يفرزها الواقع نفسه وتشترط (**المحايدة**) في الطرح دون الميل إلى أي جهة ، وهي تدرس الظاهرة وفقاً للأسباب والعلل التي أدت إلى قيامها ، وتستند في بعض الأحيان إلى موقف فلسفي فنقول ذاتية مثالية أو مثالية موضوعية .

التصور والخيال : يميز(**كانت**) بين ثلاثة أنواع أو مستويات من الخيال أولها الخيال المولد وهو ما يبتغيه كولدرج (**بالتصور**) ثم يأتي الخيال المنتج والذي يعمل بين الإدراك الحسي والفهم ، ويكمن الأخير في عملية التفكير المتسلسل . وهو الجسر الذي يربط عالم الفكر بعالم الأشياء ، وأخيرا يأتي ما يدعوه (**كانت**) بالخيال الجمالي وهو منتج لكنه غير مقيد بالقوانين التي تحكم الفهم لأنه غير مرتبط بعالم التجربة الحسية ، والخيال الجمالي لا يخدم الفهم بل العقل الذي يزود الذهن بالأفكار وهو مجال الفن ، والفكرة الجمالية مثل الفكرة العقلية في كونها تختلف عن (**المفهوم**) شكلاً وهو ما ندعوه في الوقع بالرمز (٩) .

الرمـز : عنـد (**كانـت**) تمثيـل مـن الخيـال يسـتدعي الكثيـر مـن الفكـر ، ولكـن مـن غيـر إمكانيــة أي فكـر محـدود مهمـا كـان ، أي مفهـوم يكـون كفـؤا لــه ، بالنتيجـة لا تقـدر اللغـة قـط أن تقـف علـى مسـتواه أو تجعلـه فـي متنـاول الفهم تماماً فالرمز فكرة وصورة معا وهي ليست تلقائية بالخيال (١٠) .

التأويـل : يبحـث فـي رد الظـواهر إلـى دلالاتهـا ومعانيهـا ، كمـا إننـا مـن خلالـه نـتلمس مـا نفعلـه ونرمـز إليـه ، بوصـفه مستوى آخـر ومرحلـة أخـرى مـن مراحـل ومسـتويات الفهـم . فهـو استشـراف للمعنـى ولـيس تهشـيماً للصـورة بـل هـو دائمـا أعـادة بنـاء ... فهـو إذن (**التـأليف الثـاني**) أي إعادة إنتاج العمل المبدع (١١) .

الرؤيـا : الرؤيـة (**بالتـاء المربوطـة**) تعنـي أحـلام اليقظـة . والرؤيـا (**بـالإلف**) تعنـي أحـلام النـوم ، ولكـل منهمـا خصوصـية فـي الخيـال والتصـور إلا أن الفنـان يقتـرب دائمـا مـن أحـلام اليقظـة بوصـفها ميكـانزم دائـم التنـوع يعمـل ضـمن سـياق نشـاط العقـل والتفكـر والإبـداع : ينـتج مخرجـات للصـورة البصرية أو الرمزية ، إذ يجب أن تتكيف مع مدركات الفهم (١٢) .

المفارقـة : صـيغة بلاغيـة تعبـر عـن القصـد باسـتخدام كلمـات تحمـل المعنـى المضـاد ، والمفارقـة أخـف مـن الهـزء والسـخرية ولكنأثرهـا أبلـغ .بسـبب أسـلوبها غير المباشر وتتصف باستخدام عبارة المدح لتفيد الذم (١٣) .

الترميـز : جـذور الترميـز فلسـفية ولاهوتيـة أ كثـر منهـا أدبيـة . وقـد نجـده فـي الأسـطورة والكتـاب المقـدس ، إن المعنـى الكامـل لا يغـدو واضـحا إلا فـي إطـار مسـتقبلي . وقـد يشـمل الأمـر صـورة أو شـاخص ، لكـن بـروز المعنـى الترميـزي لا يـتم بوجـود الصـورة أو شاخصـاً فـي عزلـه ، بـل فـي سـياق ذي معنـى ، إن الوضـع النبـوئي دون الصـورة

أو الشاخص هو الذي يشكل الترميز ، ولا تدخل الحكاية في الموضوع ، وإن علاقة الترميز النبوئي والوصفي بالترميز القصصي يشبه العلاقة بين المونولوج والدراما (١٤) .

الأزمة : قرار أو نقطة التحول في العرض ، مرحلة يشتد فيها الصراع إلى درجة يتحتم فيها الوصول إلى حل حاسم (١٥) .

الاستنباط : سلسلة عمليات إدراكية تسمح بالوصول إلى نتيجة دقيقة (١٦) .

الأكاديمي : صفة لكل متميز بالعلم وجدية البحث ، في إطار علاقته بجامعة أو مجمع أو مؤسسة كما يمثل تجمعا للباحثين في درس معين ويعرف أيضا بتظاهرة فنية أو ثقافية لترسيم المعرفة (١٧) .

الإلهام : حساسية الأديب والفنان نحو العالم الذي يعيش فيه ، وتقرر السيكولوجية بأن الإلهام أو الإبداع ينبثق عن اللاوعي وهي نتيجة مكبوتات انفعالية تظهر على السطح عبر قناة إبداعية ما ويعتبر (**أفلاطون**) أول من طرح مفهوم الإلهام (١٨) .

التأمل : استغراق الذهن في موضوع التفكير ، تتفاعل معه الذات والمحيط ، وهي درجة من درجات الإدراك المعرفي التجريدي ، والتأمل إعادة أنتاج المحسوس عبر التجريد الشاعري (١٩) .

البعد الجمالي : يقتضي إيجاد مسافة وجدانية واضحة تفصل بين شخصية القارئ والعمل الفني الذي يظهر بعيداً عن مجال تجارب القارئ وتميز بين الحقيقي والوهمي في العمل الفني ويتحدد البعد الجمالي بمعايير العصر (٢٠) .

التجريد : مصطلح يعارض به الملموس ويطلق على ما يكون سيميائية ضعيفة أو على ما لا يشتمل على سيمياء ويتعارض مع التصوري ، أو تجريد الشكل الواقعي من محتواه الكلي والاكتفاء بالإشارة إليه أو الدلالة علية في الفن (٢١) .

الإحساس الحركي : اصطلاح سينمائي ، أصغر جزء من الحركة المعزولة التي تتوافر على قيمة تفصيلية وهو مظهر إشاري لحركة عضلية ضرورية لإنتاجه (٢٢) .

الإرتجاء الفني : هو الخطف خلفاً أو الفلاش باك سينمائياً ، بقطع يتم أثناء التسلسل الزمني المنطقي للعمل الفني ، ويستهدف استطراداً يعود إلى ذكر أحداث ماضية يقصد توضيح ملابسات موقف معين .
في المسرح يمكن إطلاق كلمة (**إحالة**) إلى زمن ماض واستحضارها في الزمن الحالي (٢٣) .

السيمياطيقية : مصطلح يعنى بمفردات لغة الجسد الإشارية ، والتي لا تخضع لقوانين وقواعد الدلالة اللغوية المتداولة .

النزعة التشبيهية : المقصود أن ينسب ما هو إنساني إلى ما هو غير إنساني ، سواء أكان ذاتاً إلهية ؟ أو حيواناً أو نباتاً أو طائراً ، وقد استند عليه آرتو وغروتوفسكي وبروك . وهو مقارب لتناسخ الأرواح إذ بالإمكان حلول روح حيوان في جسد إنسان أو ما شابه النقائض .

الظاهراتية : يعد (**هوسلر**) أول من قدم لها . وهي عملية تحويل الفلسفة إلى منهج علمي ، تهتم بالجزء دون الكل وتعتمد القصدية وتفضل العملية الشعورية على المدركات في التفكير لا تفصل بين الذات والوعي وتستخدم الدال والمدلول كواسطة لنقل المنهج على أن تكتسب الدلالة ماهيات جديدة غير الماهيات الموجودة في الأشياء وهي بالتالي تفرق بين الصورة الجمالية والصورة الفنية . وتدعى أيضا بالفينومينولوجيا .

الرؤية المأساوية : اشتراط الكل ولا شيء غيره . يرفض كل تفاوض مع العالم ، يجعل الوعي المأساوي يملك البنية المتطرفة نفسها ،

كما يكتشفها (**كولدمان**) عند راسين وباسكال واليسوعيين .
وهو بمثابة إعلان القطيعة مع الواقع (٢٤) .

التسجيلية : ملاحقة تلتزم بالتسلسل الزمني كأساس لترتيب الأحداث ولا تعارض التسجيلية التاريخ بل تنظر إليه كتراكمات .

الصورة : تمثل بصري لموضوع ما ، أما إنها تعارض المفهوم عند (**باشلار**) لأنها تسمح بفهم تنظيم الانعكاس ، وهي إنتاج للخيال المحض ، والصورة الحقيقية هي الأصلية ، والمنتجة لا تعتبر تمثلية بشكل من الإشكال . إما الصورة الفوتوغرافية فهي توقف الزمن للحظة واحدة .

التعرف : يتموضع داخل البعد الإدراكي يبلغ الفاعل بواسطتها الكشف عن هوية بين عنصرين أحدهما حاضر والآخر غائب .

المعاصر : يستحيل تعريف المعاصر دون الالتزام بالزمن الطبيعي وهو مفهوم نسبي لمسايرة العصر في جل تطوراته ومفاهيمه .

اللامعقول : نزعة أدبية ظهرت بعد الحرب العالمية الثانية وفي المسرح على يد (**بكت ويونسكو وغيرهم**) تحلل من المواصفات والأعراف المنطقية وانفصام وتناقض ومفارقات في الحلم والحياة والواقع .

المعنى : مصطلح رائج يدل على علامة ومعنى الكلمات يسجله الكود طبقاً لمعيار ويطلق على كل دلالة ، مأخوذة من علامة أو علامات دون أن تمتلك كوداً ويصعب بحث المعنى في الأنظمة التعبيرية منه في الأنظمة التواصلية .

مصادرا لمصطلحات

(١) كراهام هارف ، مفهوم الأسلوب . ص (١٨) .

(٢) ريتشارد موريل ، أساليب التمثيل . ص (١٦) .

(٣) نفس المصدر أعلاه والصفحة .

(٤) الكسندر دين ، العنصر الأساسية لإخراج المسرحية . ص (٦٨) .

(٥) فسيفولود مايرهولد ، في الفن المسرحي ، ص (٣٦) .

(٦) عبد الرزاق ألماجد ، مذاهب ومفاهيم في الفلسفة والاجتماع ، ص (١١٢) .

(٧) سامي عبد الحميد ، ابتكارات المسرحيين ، ص (٩١) .

(٨) د.حسين التكمه چي ، وسائل المخرج في صياغة العرض ، رسالة دكتوراه . ص (٥٩) .

(٩) (١٠) ر . ل . بريت ، التصور والخيال . ص (٥٥) .

(١١) ف ، ي ، فاليزي ، التأويل . ص (٢١) .

(١٢) جي، ي، شوكروس ، أراء نقدية في الأدب والفلسفة ، ص (١١٩) .

(١٣) نفس المصدر أعلاه ، ص (٩٥) .

(١٤) جون ماكوين ،الترميز ، ص (٩٥) .

(١٥) إلى (٢٤) سعيد علوش ، المصطلحات المسرحية المعاصرة .

المحتويات

الفصل السادس:

ما قبل التعبير

الفصل السابع:





بسم الله الرحمن الرحيم

الاسم الكامل: الدكتور حسين علي كاظم صالح الشمري

اللقب الفني: **أستاذ** دكتور. حسين التكمه چي

مواليد: بغداد ١٩٥١م

- دبلوم فني معهد الفنون الجميلة / بغداد ١٩٨٧.
- بكالوريوس فنون جميلة إخراج مسرحي / كلية الفنون الجميلة. ١٩٨٢
- ماجستير إخراج مسرحي / كلية الفنون الجميلة .١٩٩٠
- دكتوراه إخراج مسرحي (H.D.P) جامعة بغداد. ٢٠٠٠
- أستاذ دكتور / كلية الفنون الجميلة (متقاعد).
- حاصل على درجة الأستاذية / (٢٠١٦/٣/٢٨).
- أشرف على العديد من رسائل الماجستير والدكتوراه.
- ناقش العديد من رسائل الماجستير والدكتوراه.
- خبير علمي لبحوث النشر والترقيات العلمية.
- باحث ومؤلف أكاديمي في العلوم المسرحية.
- درس مادة التمثيل والإخراج والإضاءة وعلم النفس وسيمياء المسرح ونظريات الاخراج.
- رشح عميدا لكلية الفنون الجميلة / بغداد.
- رئيس قسم الفنون المسرحية سابقا.
- أستاذ مادة الفن المسرحي في جامعة أيلز البريطانية / العراق.
- والمشرف على الرسائل والأطروحات في ذات الجامعة
- خبير علمي لبحوث الدراسات العليا لأكثر من جامعة.
- اخرج للمسرح العديد من المسرحيات.
- مثل العديد من المسرحيات والأعمال الدرامية والإذاعية والتلفزيون والسينما.
- أمين عام التجمع العراقي المستقل للثقافة والعلوم والفنون.
- عضو نقابة الفنانين العراقيين.
- عضو نقابة الخطاطين العراقيين.
- عضو اتحاد الإذاعيين والتلفزيونيين.
- شارك في مهرجان المسرح الجامعي العالمي كوبا / هافانا.
- شارك في مهرجان المسرح الجامعي المغرب / الدار البيضاء. ١٩٩٤
- شارك في مهرجان الصداقة موسكو / طاجكستان.
- شارك في مهرجان الشبيبة برلين / ألمانيا.
- له بحوث كثيرة في الصحف المحلية والعربية ومواقع الانترنت.
- حصل على دورات في القيادة والإدارة ودورات تأهيلية للتدريس.
- المدير الفني لقصر الثقافة والفنون (سابقاً).
- عضو اللجنة التحكيمية لمهرجان المسرح الشبابي.
- رئيس لجنة إنشاء مسرح قصر الثقافة والفنون.
- مشرف الأستوديو التمثيلي / مهرجان المسرح الجامعي (فيلادلفيا). عمان ٢٠٠٤
- عضو المؤتمر التأسيسي للكشافة العراقية / وزارة التربية

مصمم شعارات لأكثر دوائر الدولة والشركات.

- خطاط ورسام ومصمم.
- مدير فرقة مسرح الشباب سابقاً.

- صدرت له الكتب التالية: كتاب - الاستثارة والصدى في الاخراج المسرحي.
- كتاب - التنامي الإبداعي للضوء واللون في العرض المسرحي.
- كتاب - نظريات الإخراج / دراسة في الملامح الاساسية لنظرية المخرج.
- كتاب - مدخل الى علم الجمال الفني.
- كتاب - الاخراج المسرحي الجوهر والمظهر.
- كتاب - إنتاج العلامة في الفن.
- عضو هيئة تحرير مجلة المسرح العربي الإلكتروني / لندن.
- يقوم الآن بأعداد وإخراج أول أوبرا عراقية.
- عضو لجنة مشاهدة وتحكيم العروض المسرحية.
- عضو لجنة الدراسات العليا.
- عضو لجنة الاستلال للمنشورات الدرامية.
- عضو المؤتمر التأسيسي الأول الى الخامس للمسرح الحسيني كربلاء.
- معد ومقدم برنامج المسرح الحسيني على قناة بلادي الفضائية.
- المشرف الفني لأعمال الأضرحة المقدسة.
- مستشار في هيئة المزارات المقدسة.
- عضو لجنة مشاهدة وتحكيم العروض المسرحية .
- عضو لجنة الدراسات العليا والتدريس فيها .
- عضو اللجنة العليا المشرفة على مهرجان المسرح العراقي / بغداد عاصمة الثقافة .
- بحوثه منشورة على موقع النور الثقافي الالكتروني والفيس بوك وموقع أدب وفن ومواقع أخرى .

البريد الالكتروني: hussentukmachi@yahoo.com



هذا الكتاب

دراسة تعني بنظريات فن الإخراج المسرحي لكبار المخرجين العالميين، بدء من ستان سلافسكي مرورا بـ (كريج) ونتهاء بالمحدثين باربا و كانتور ، معرجا على دراسة الخصوصية الإخراجية و الاتجاهية لكل مهم وفق الأسس العلمية،كما انه يحدد في سبق جديد نظرية إخراجية لكل منهم،على وفق تحديد منطوق نظري يحكم أعمال كل منهم،كما يعد دراسة تفصيلية لأسلوب العرض المسرحي والتوجيهات والتأثيرات السينوغرافية ويحتوي الكتاب عددا من المصطلحات الدرامية و الإخراجية و الأدبية فضلا عن دراسة شاملة للاتجاهات المسرحية المعاصرة وخصائصها بقراءة جديدة،أن الأمانة العلمية تتطلب الكشف عن المخبوء والبحث عم المعلومة لبيان النتيجة النهائية على مستوى السلب أو الإيجاب

وهذا ما سعى إليه الكتاب